
أدب ونقد
مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
العدد ١٤١ - مايو ١٩٩٧
خطب الدكتاتور الموزونة: محمود درويش
أدب الهنود الحمر: إطلالة على المنسيين

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية
يصدرها حزب التجمع الوطنى
التقدمى الوحدوي/ مايو ١٩٩٧

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف: محيى الدين اللباد

لوحة الغلاف : "السد العالى" للفنان عبد الهادى الجزار

اللوحات الداخلية : محمود الهندى

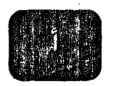
الإخراج الفنى: سهام العقاد

أعمال الصف والتوضيب: مؤسسة الأهالى عزة عز الدين - منى عبد الراضى - مجدى سمير

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ ت ٣٩٢٢٣٠٦ فاكس : ٣٩٠٠٤١٢

الاشتراكات: (لمدة عام ٢٤ جنيها/ البلاد العربية ٣٠ دولار للفرد / ٦٠ دولارا للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار، باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد.

المحتويات



أول الكتابة

كتب الدكتور فؤاد زكريا قبل سنوات قليلة كتابا صغيرا مهما عن «العرب والنموذج الأمريكى»، خصص فيه جزءا للمقارنة بين نشأة إسرائيل ونشأة أمريكا، إذ قامت كلتاهما على إبادة أو ترحيل السكان الأصليين، فكما كان الفلسطينيون ضحايا نشأة الدولة الصهيونية، كان الهنود الحمر قبلهم هم ضحايا نشأة الدولة الأمريكية.

ويرى الدكتور «زكريا» أن لهذا التشابه فى المنشأ الدموى لكليهما آثاراً سيكولوجية عميقة على نوعية العلاقة الخاصة بين إسرائيل وأمريكا التى باتت أقرب للاندماج العضوى منها للعلاقة بين دولتين صديقتين حتى أصبحت إسرائيل فعلا لا قولا الولاية الأمريكية الثالثة والخمسين، هذا إذا ما وضعنا فى الحسبان حجم المعونات والهبات التى تحصل عليها أو الحماية التى توفرها لها أمريكا لإرهاب العرب.

وفى ملفنا الرئيسى لهذا العدد عن أدب الهنود الحمر الذى أعدته «غادة نبيل» نطل على العالم الغنى الثرى لبقايا شعب أبادته أمريكا الاستعمارية دون رحمة، وتمت عملية الإبادة فى زمن لم يكن بوسع الشعب الهندى الأحمر تملك السلاح للدفاع عن نفسه ضد الإبادة أو اللجوء لعون الشعوب الأخرى بمن فيها الشعب الأمريكى

نفسه، الذى لعبت حركة احتجاجه دورا ملموسا فى وقف العدوان على فيتنام فى منتصف القرن العشرين.

واستطاعت أمريكا أن تبيد الهنود الحمر وتقضى على لغاتهم المحلية وتحاصر من تبقى منهم فى «معازل» صغيرة أو تقوم بترحيلهم بعد تفتيت الأرض التى يعيشون عليها حتى أصبح تعدادهم لا يتجاوز النصف فى المائة من عدد السكان «فى بلاد كنا يوما نمثل كل أهلها»، كما تقول الشاعرة «جوى هارجو» التى تكتب بالإنجليزية.

وربما كانت أقسى الضربات التى تلقاها الهنود الحمر على الإطلاق هى محو لغاتهم أو اندثارها ثم فرض «لغة العدو» عليهم، فتقول الشاعرة:

لم أمتلك الكلمات
التى بها أحمى شعبى

فاللغة هى لحمة الثقافة، وهى وقود الذاكرة ووعاء الروح، وقد كان بقاء اللغة العربية فى فلسطين ومحافظة الشعب عليها أحد أهم أدوات المقاومة ضد عمليات الإبادة والعزل والترحيل والتهويد التى لم تتوقف الدولة الصهيونية أبدا عن القيام بها لإخلاء أرض فلسطين من شعبها حتى يستقيم الشعار الذى رفعته عند التخطيط لاغتصاب فلسطين: «أرض بلا شعب لشعب بلا أرض».

تفتح هذه «الإطلالة على المنسيين» كل جروح الغزو الاستعمارى الوحشى فى العالم القديم وفى عصرنا، وتدعونا لاستخلاص الدروس وتنظيم مقاومة صبورة واعية طويلة النفس ضد الغزوة الإمبريالية الصهيونية الممتدة منذ القرن التاسع عشر والتى لم ولن تتورع عن استخدام جميع الأسلحة.

ولعل نظرة «وليد الخشاب» على تطور صورة الهندى فى السينما الأمريكية تدعونا لدراسات أعمق لتاريخ المقهورين فى كل الثقافات.

أما ملفنا الثانى عن فنان السينما البولندية «أندريه فايدا» والذى أعده الناقد «سمير فريد»، فإنه إطلالة أخرى على عالم يكاد يكون مجهولا بالنسبة لنا بعد أن كنا قد عرفنا عنه الكثير فى زمن سابق.

وقد ازدادت مساحة «العتمة» بصورة مفارقة بعد سقوط المعسكر الاشتراكى وتعميم الانفتاح، إذ كان بوسعنا قبل هذا السقوط الفاجع أن نتعرف عن طريق المراكز الثقافية للبلدان الاشتراكية على تطور الثقافة فيها. وكم عرض المركز الثقافى السوفيتى ومراكزالدول الاشتراكية الأخرى أفلاما ونظموا معارض وندوات واستضافوا عروض المسرح والباليه، وكانت جميعا فنوننا تلقى رعاية كبيرة من الدول، وأقبل عليها جمهور متزايد من المصريين الباحثين عن الثقافة الجادة، وفى ذلك الزمن وقبل انهيار فرق الباليه وتدفق الراقصات الروسيات على شارع الهرم، تعرف الجمهور المصرى عبر هذه النشاطات على الروح النقدية الجنينية فى فنون البلدان الاشتراكية ضد تسلط البيروقراطية والفساد وتغييب الشعب والتى كانت جميعا إيذانا بما حدث بعد ذلك.

ويعرض لنا «سمير فريد» ملخصا لآخر أفلام «فايدا» «الانسة لا شىء»،

والذى قدم ترجمته العربية تحت عنوان «من تكون هذه الفتاة» ويقدم هذا الاستخلاص فى النهاية قائلا:

«فايدا فى فيلمه لا يدافع عن النظام الشيوعى الذى سقط، ولا يهاجم النظام الجديد الذى يولد، ولكنه يؤكد الحقيقة التى تبرز بوضوح فى بولندا وشرق أوروبا والعالم كله بغض النظر عن الاشتراكية أو الرأسمالية، وهى العودة إلى مجتمع غالبيته من الفقراء وأقليته من الأثرياء، وربما يكون الطفل الضرير الذى نراه طوال الفيلم هو التعبير عن مستقبل العالم الجديد الذى لا يزال مجهولا..».

وليس بوسعنا أن «نغض النظر» عن طبيعة النظام الذى يولد الآن لا فحسب بعد انهيار الشيوعية، وإنما أيضا بعد انهيار كل من حركة التحرر الوطنى ودولة الرفاهية فى الغرب، لأن ما يولد واضح الملامح همجى الميول، وهو ليس إلا رأسمالية وحشية منفلتة من عقالها ولا رادع لها ولا ضابط تحول العالم كله بشرقه وغربه وشماله وجنوبه إلى غالبية من الفقراء وأقلية من الأثرياء بدرجات متفاوتة بعد أن سيطر رأس المال وحده على كل شىء، وسواء استجمعت البشرية قدرتها وطاقاتها الروحية لتجاوز الرأسمالية أو استطاعت الرأسمالية أن تعيد تكييف نفسها وتتجدد على حساب الغالبية العظمى من الكادحين فى العالم أجمع، فإن هذا لا ينفى طابعها النفعى القائم على تعظيم الأرباح، حتى لو كان ثمن ذلك هو زيادة الإفقار والبؤس على نطاق عالمى، وفى تناقض صارخ مع الإمكانات المتوافرة للبشرية بصورة غير مسبوقة فى تاريخها كله، وهى إمكانات وفيرة لبناء عالم سعيد وآمن لكل البشر وفى كل البلدان يتأسس على منجزات الثورة العلمية والتكنولوجية، ويفتح الآفاق بلا حد لكى يسيطر الإنسان على مصيره، ويصنع حياة جديدة بإنسانيته بدلا من الغابة التى يأكل كبيرها صغيرها.

وما أحوجنا فى هذا الزمن الصعب لأن نبقى على روح النقد العقلانى العلمى للرأسمالية كفلسفة ونظام متأججة جذوتها حتى لا تتخبط الإنسانية فى ظلام العمى، ولكى تنفتح طاقة نور أمام رحلتها الشاقة لتجاوز البربرية القائمة.. وعنوانها الرأسمالية.

وفى سياق احتفالنا بأستاذنا الناقد عبدالقادر القط يقدم الزميل «حلمى سالم» فى هذا السياق رؤية أبناء القط الذين وإن اختلفوا معه فقد أحبوه وقدروا عاليا دوره فى رعاية الجديد الناهض بمحبة.

كما يتحدث إلينا د.القط -فى حواره مع الزميل مصطفى عبادة- عن المؤثرات الأولى فى ثقافته العالية، وعن هجره للشعر، وعن علاقته بالسياسة والحضارة الغربية فى تذكر صادق، نظن أنه خصنا به، ونحن على ذلك ممنونون.

أما الديوان الصغير فإنه الفكرة المدهشة للزميل «طلعت الشايب» الذى لا يكف عن التأمل والتقليب فى أوراقه، وتوليد وابتكار الأفكار الطازجة المشاغبة التى تثير الأسئلة

الجدية حول الراهن، وتطرح أعقد المسائل فاتحة بابا للمسكوت عنه وما لا يقال، وقد اختار لنا «خطب الدكتاتور الموزونة» لهذا الديوان الذى رأينا أن نقدمه لكم فى ملزمتين، حيث لن نجد هذه القصائد فى أى من دواوين «محمود درويش» المتاحة إذ أن الدكتاتور قد أمر بأن لا نقرب الشعر

«فالشعر يهدم صرح الثوابت فى وطن من وئام».

ذلك الوطن الذى يهيمن عليه من الماء للماء «القائد والزعيم والأب والمهيب وطويل العمر والمفدى هو البطل والمجاهد والمناضل.. الذى يصبح من حقه أن يختار شعبا يليق به، يختاره فردا فردا».

* * *

وبوسعنا أيضا أن نطل على رقعة من الأملاك الشاسعة للدكتاتور يمارس فيها شيوخ النفط نوعا من قهر مبتكر للنساء علامة على قهر مجتمع بكامله ومصادرة حقوقه الأولية فى الحرية والحياة والسعادة، إذ يواصل «محمد عبد السلام العمرى» فى قصته المنشورة فى عددنا هذا «المطلقات فى الأرض والأرامل» عملية الكشف والإضاءة للعالم الحقيقى فى الخليج والجزيرة العربية، حيث الوفرة الهائلة التى استخدمها «الدكتاتور» لإحكام قبضته على الأنفاس وخنقها بطريقة عصرية مبرمجة ومدارة بأحدث الأجهزة، ويبث الكاتب هذه الروح «الآلية» كالمنحوتة من حجر فى صلب بنائه لقصته التى لابد أن تدفع بالقارئ المتأمل للتوقف والتساؤل.

أى معنى لحياة الكائن بلا حرية؟

وأخيرا جدا استعدنا المقالة النقدية التى كنا قد ضيعناها فى زحمة «الكمبيوتر» والتى قرأ بها «محمد جبريل» مجموعة «سعد القرش» القصصية «مرافئ للرحيل»، وكان «جبريل» كريما حين أعطانا أصل المقال، فلعل سعد يرضى عنا بعد أن خاصمنا لشهور، وها قد صدرت روايته «حديث الجنود» التى تستحق بدورها قراءة نقدية متأنية، إذ أنها إضافة مهمة لمجموعة الروايات الجيدة القليلة التى عالجت أمور الجنود بلا حرب، وهى رواية مركبة على صعيد البناء من عدة مستويات، فهناك الواقع الذى يعيشه جنود الجيش المصرى فى صحراء سيناء بعد توقيع اتفاقات كامب ديفيد، وأمامهم معسكرات القوات متعددة الجنسية، ويتدرب المصريون ويبحثون عن طرق - فى الخيال - للتغلب على العزلة والوحشة، وهناك السيناريو الذى يكتبه أحدهم، وهناك مذكرات جندى إسرائيلى تضىء عملية قتل الأسرى المصريين والتمثيل بجثثهم.. مع قصة خلفية لفلاح فى سيرابيوم يرفض أن يغادر بلدته عند إخلائها، فهل لموته مع الحرية معنى؟

أم أنه «غباء الشهداء» كما يقول عبدالرحمن الأبنودى فى واحدة من قصائده الحزينة الجميلة بعد زيارة السادات للقدس سنة ١٩٧٧، تلك الزيارة التى مضى عليها الآن عشرون عاما تراجع فيها الحق العربى بعد الاتفاقات الظالمة، وانكسرت العزائم حين سلم «الدكتاتور» مفاتيح الوطن

للعدو باسم الانفتاح والسلام، فكان هذا الحصاد المر على كل المستويات، فقر ومذابح وتفسخ فى المدن العربية، ومستوطنات فى القدس وآلام بلا حد فى الروح.. فما أحوجنا للأدب الجميل الصادق زادا على الطريق الطويل - الطويل إلى المستقبل حتى لا يفلت من أيدينا.

دعونا إذن نستبشر خيرا بهذا الربيع الجديد.

وكل عام وأنتم بخيرمرتين: مرة بمناسبة عيد الأضحى المبارك، ومرة بمناسبة عيدالعمال -أول مايو- الذى لأجله أهديناكم، على غلافنا، لوحة عبدالهادى الجزار العظيمة «السد العالى»، لعلها تحرك إلينا بعض نسائم من زمن جميل.

المحررة





ملف

إطلالة على المنسيين

(من أدب الهنود الحمر)

غادة نبيل

كانوا يركبون البغال والحمير. وكان البيض يحتكرون الخيل وعقوبة من يركبها سواهم الموت. وجاء الرجل الأبيض وعرف الهنود الحمر منذ ذلك التاريخ الجدرى والدفتيريا والانفلونزا. وقتها كانوا ٤ ملايين نسمة بينما اليوم لا يتجاوزون مليونى نسمة. اشتغلوا فى الوظائف الوحيدة المتاحة لهم والتى كانت تهدف إلى هدمهم صحيا من الأعمال التى لا يرضى البيض القيام بها مثل جذب وتحريك قوارب الشحن فى الأنهار مثل نهر « أتاباسكا » لصالح شركة « هدسن باى» من الصباح وحتى الليل فى مسافة ـ وهذا على سبيل المثال فقط ـ لا تزيد على ٥٠٠ ميل وتفريغ وتحميل القوارب فى مناطق الشلالات الخطرة. وقتها كان البيض ـ وفق روايات عجائز الهنود الحمر ـ يسخرون عامدين من الهنود الذين لا يحملون على ضهورهم إلا ما يوازى ١٠٠ رطل فيتدافع الهنود متنافسين على من يحمل أكثر... وكان الكثيرون يكتفون بصيد الحيوانات البرية بفخاخ بدائية. وهى مهنة انقرضت نتيجة فيضانات دمرت غذاء الكثير من الكائنات الحية فى البيئة.

لا أستطيع أن أزعم أن الكتابة عن أدب الهنود الحمر يمكن أن تكو مشروعا سهلا أوْ بلا معاناة، كما لا أدعى أن ما أقدمه

يمثل دراسة لأنه محكوم بوفرة أو ندرة المادة المعلوماتية والمصادر التى تتحدث عن الأدب الشفاهى لذلك الشعب الذى لا يفكر به أحد، لكن لا بأس من محاولة الاقتراب من هوامش عامة تشكل ملامح عقائدية وتراثية وأدبية تجعل لذلك الشعب خصوصية وامتدادا حضاريا أشعرنا ونحن نتصفح المراجع والدوريات عن آدابهم بشكل متعاظم أن الحضارة لا تأتى دائما على الخيول.

وفوق هذا كان الهنود الحمر لحظة دخول الرجل الأبيض قارتهم يتحدثون لغة أخرى... عميقة التواءم مع الطبيعة، راسخة القبول بكل ما يأتى ويذهب... وشديدة الرهافة إزاء ما لا تفهمه... ولم يفهموا الرجل الأبيض، لكن بعيدا عن ادعاء التحليل التاريخى لحضارتهم، وهو أمر لا يدخل فى دائرة هذا الموضوع رصدنا تشابهات عديدة بين الممارسات الاستيطانية فى الأراضى المحتلة وممارسات استيطانية كان هدفها الاحتلال ثم الإحلال الكامل لجنس مكان جنس فى الأمريكتين.

ولا نملك حق الإدانة لأحد سوى المستعمر. لذا نحن لا نحاكم عقائد هندية ربما ساعدت على زيادة معاناة القبائل الهندية فى أوقات معينة أو قبولهم بشروط وقوانين البيض - عقب انتصارات الأخيرين - بصورة ضاعفت من ظروف تلك المعاناة التاريخية خاصة فى ضوء تناحر العديد من القبائل ومحاربتها لبعضها أو موالاة بعضها للبيض ضد البعض الآخر.

كذلك حاولنا أن نجعل النصيب الأوفر فى هذه المعالجة لنصوص هندية لنتركها تتحدث عن نفسها.

فى مذبحة «ساندكريك» عام ١٨٦٤ سقط شيخ خمسينى من قبائل الشايين يدعى - بالأسماء الهندية المركبة المستعارة من أوصاف الطبيعة ومظاهرها - «الوعل الأبيض». كان يضع ذراعيه الملفوفين تحت إبطه وغنى أغنية موته وهو يحتضر بشجاعة محارب قبلى.

أغنية الموت للوعل الأبيض:

لا شىء يعيش
سوى الأرض
والجبال.

أما أغنية الموت التى أنشدها زعيم قبلى آخر وهو «الطائر الأحمر» من «وينباجو» فقد جاءت نتيجة سلسلة من أعمال القهر والقتل بدأت بحادثة مثيرة عام ١٨٢٧ عندما قامت مجموعة من البيض بسرقة زروع السكر فى محمية وينباجو بولاية «إلينوى»، ونظرا للاحتكاك والتحرش بين الجماعتين الهندية والبيضاء سقط بعض القتلى، فرد البيض بمهاجمة أهالى المحمية وإعدام بعض السكان الذين أغاروا على برارى «دوشين» وتطلب الأمر تدخل القوات الأمريكية ومحاصرة المحمية، مما اضطر رئيس القبيلة «الطائر الأحمر» إلى تسليم نفسه كشرط لتأمين شعبه... وهو يمشى مشية الموت بدأ يبدع الكلمات التالية:

أغنية الموت للطائر الأحمر:

أنا مستعد
لا أريد أن أكبل بالأغلال
دعونى حراً
لقد أعطيت حياتى

وهنا يُروى أنه انحنى ليقبض على حفنة تراب ثم قام بنفخها فى الهواء

ثم أكمل:

هاهى تذهب بكل يسر
ما كنت لأستردها
ها هى ذهبت!

والملاحم الهندية ـ كما لاحت من قراءة بعضها ـ تسرد لمواقف طقسية بالأغانى التى تشبه فى أكثرها التقسيم الذى يميز كتاب الموتى المصرى وتتدرج الأناشيد بحسب مكانة آلهة طبيعية مختلفة يفترض أنها أكثر توسطا واقترابا من الإنسان، عوضا عن «تيراوا آتيس» تلك القوة العظمى التى لا يمكن أن يلمسها أو يراها بشر. والمواقف التى تروى لها سردية متتابعة حيث مفتتح كل أسطورة أو حكاية يحمل تتابعات فرعية وعظيمة المضمون. وكانت أشعار سكان الغابات من القبائل الهندية أكثر غنائية ـ بشكل شديد العمومية ـ من سكان الجبال، ومما يؤسف له أن يعتقد الباحثون أن أفضل الشعر الهندى الأحمر هو ذلك الذى فقد قبل مرحلة التدوين أثناء إبادة القبائل الأكثر تقدما.

ومن قصص الخلق التى نقدمها لمغزاها الفلسفى العبثى العميق قصة البطل الإنسانى «ويساهكيتشاك» تقول القصة:

«فى البداية كان ويساهكيتشاك جالسا. وحيث كان يجلس لم يكن يوجد شيء. فقط قطعة وسخ نفخ فيها ويساهكيتشاك فكبرت. وحار ما الحجم الذى ينبغى أن يجعلها عليه. وكانت قطعة الوسخ هذه هى العالم. ثم صنع ويساهكيتشاك «كويوتى» ـ شبيه الذئب ـ وأمره أن يجرى حول حافة العالم ثم يعود. وبالفعل عاد الكويوتى وأخبر ويساهكيتشاك بما أصبح عليه العالم من ضخامة. وتكرر هذا السلوك عدة مرات بينما واصل ويساهكيتشاك النفخ. لم يكن لديه نَفَس يكفى.

وأثناء غيبة الكويوتى أخذ ويساهكيتشاك يصنع المزيد من الحيوانات وخاصة حيوانات الرياضات والطيور، ثم أرسل الكويوتى فيما يبد وأنه كان المرة الأخيرة وسئم ويساهكيتشاك انتظار الكويوتى ثم نهض مرة أخرى وذهب يبحث عنه....».

ونقدم نماذج لنصوص هندية أخرى قبل أن نشرع فى التعليق.

من الأشعار:

أغنية المرأة

(أوجيبوا)

تدورين وتدورين
فى محاولة لتذكر
ما وعدت به
لكنك لا تَذكرين

***

أغنية حلم

(أوجيبوا)

فى السماء
أسير
أرافق
طائر

***

أغنية حرب للتشجيع

(تيتون سيوكس)

أيها الجنود
لقد هربتم
حتى النسر يموت

***

أغنية للغراب

أيها الغراب
إننى أموت

لتحلق بعيداً

* * *

أغنية الفشل

(تيتون سيوكس)
اعتبرت نفسى
ابن آوى
لكن القُبّرات كانت تنعق
وأنا أخاف الليل

* * *

على شاطئ نهر

(أوجيبوا)
عبر النهر
يتحدثون عن أننى «أكون».

* * *

الحقيقة أن
(أوجيبوا)
ترغبين ـ بلا أمل
أن أسعى إليك
لكن سبب مجيئى
هو رؤية أختك الصغرى

* * *

أغنية الموت لصانع الأغانى

(يوكوت)
طوال حياتى
كنت أبحث
أبحث!

* * *

أغنية الفتى الذى لا تملك
الفتيات مقاومته
(أوماها)
إنها الآلهة التى جعلتنى كما أنا
لتلمنها...
إن استطعتن
هاه هاه ه ه ه ....

* * *

لنرَ

(باونى)
لنرَ.... هل هى حقيقة
لنرَ.... هل هى حقيقة
لنرَ.... هل هى حقيقة
هذى الحياة التى أحيا
أيتها الآلهة التى فى كل مكان
لنرَ.... هل هى حقيقة
هذى الحياة التى أحياها؟

* * *

تناسخ

(الكومانشى)
سوف نحيا مرة أخرى
سوف نحيا مرة أخرى
أشعة الشمس تنتشر... «هايووو»!
أشعة الشمس تنتشر... «أهى نيو»!

* * *

أغنية موت

هل ثمة من سيبكينى؟
...
زوجتى..
ستبكى لأجلى

* * *

أغنية الربيع

بينما تجول عيونى
فى البرارى
أحس بالصيف فى الربيع

* * *

أغنية فروة الرأس

أتساءل
هل تشعر بالمهانة
امرأة السيوكس
تلك التى قطعت رأسها؟

* * *

أغنية المهد

لأصطاد طائر صغير
من أجل أخى الأصغر

لأصطاد برمح سمكة صغيرة
لأجل أختى الصغيرة

* * *

أغنية الفراشة

فى اللفح القادم
للنهار
وقفت

* * *

الطفل مقدم للكون
وقت الميلاد

وقت الميلاد
(أوماها)
أيتها الشمس والقمر والنجوم وكل ما يتحرك
فى السماوات
أتوسل إليكم لتنصتوا
ها قد جاءت حياة جديدة بينكم
أتوسل إليكم أن تقبلوا
وأن تجعلوا طريقها ممهدا
حتى تبلغ قمة التل الأول

أيتها الريح والغيم والأمطار والضباب
وكل ما يتحرك
فى السماوات
أتوسل إليكم أن تنصتوا
ها قد جاءت حياة جديدة بينكم
أتوسل إليكم أن تقبلوا
وأن تجعلوا طريقها ممهدا
حتى تبلغ قمة التل الثانى

أيتها التلال والوديان والأنهار والبحيرات
والأشجار والحشائش
وكل ما هو من الأرض
أتوسل إليكم لتنصتوا
ها قد جاءت حياة جديدة بينكم
أتوسل إليكم أن تقبلوا
وأن تجعلوا طريقها ممهدا
حتى تبلغ قمة التل الثالث

أيتها الطيور - كبيرها وصغيرها -
التى تحلق فى الهواء
أيتها الحيوانات - كبيرها وصغيرها -
التى تعيش فى الغابة
أيتها الهوام التى تزحف بين الحشائش
وتحفر فى التربة
أتوسل إليكم لتنصتوا
ها قد جاءت حياة جديدة بينكم
أتوسل إليكم أن تقبلوا
وأن تجعلوا طريقها ممهدا
حتى تبلغ قمة التل الرابع

يامن أنتم من السماوات
ومن الهواء ويا من أنتم من الأرض
أتوسل إليكم لتنصتوا
ها قد جاءت حياة جديدة بينكم
أتوسل إليكم أن تقبلوا
وأن تجعلوا طريقها ممهدا
حتى يمكنها أن ترتحل
إلى ما بعد التلال الأربع

* * *

مانا بوزهو والتوت البرى

بينما كان يتمشى بجانب النهر رأى بعض التوت فى الماء. غاص وراء التوت لكنه اندهش بشدة وبصورة غير متوقعة عندما ارتطم بالقاع. ظل هناك لفترة غير قصيرة وعندما استعاد وعيه ونظر إلى أعلى.. إذا به يرى التوت مدلى من شجرة أعلاه.

* * *

قصة نشأة الخلق لقبائل اليوتوتو من كولومبيا بأمريكا الجنوبية

(١)

في البدء، أوجدت الكلمة الآب. روح خالص.. ولا شيء سوى ذلك كان موجودا منذ الأزل.. ثم لمس الآب وهما وقبض على شيء غامض.. لم يكن ثمة وجود.. وعبر وساطة حُلم احتفظ أبونا نايموينا (بمعنى الذي هو أو الذي يمتلك روحا) بالسراب لصيقا بجسده وظل يفكر طويلا وعميقا.

(٢)

لم يكن ثمة وجود.. لاشيء ولا حتى عصا لتسند إلى الرؤيا ربطها أبونا لطرف خيط الحلم وحفظها بفضل قوة نفسه ثم أحدث صوتا ليبلغ قاع الصورة.. لكن لم يكن يوجد شيء.. لم يكن ثمة شيء بالفعل.

(٣)

ثم عاود الآب البحث في قاع الشيء الغامض. ربط الوهم الفارغ لخيط الحلم وضغط مادة سحرية فوقها. وهكذا بفعل قوة حلمه أمسك به كمزقة من القطن الخام.

(٤)

بعد ذلك قبض الآب على قاع السراب وأخذ يدوس فوقه مرارا وتكرارا وأخيرا جلس على أرض حلمه.

(٥)

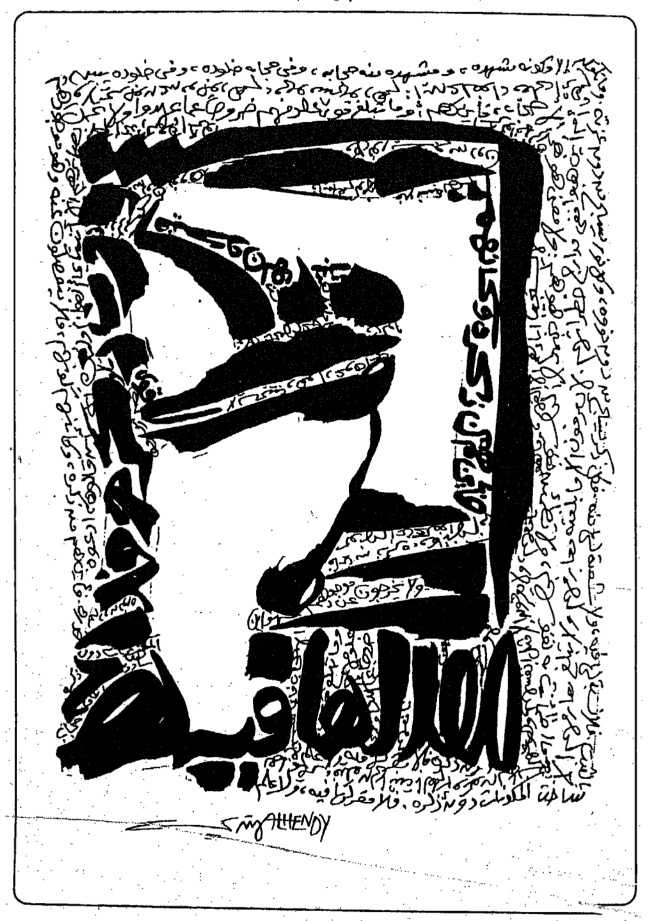
الآن كانت أرضه - الروح ملكه. ظل يبصق عليها من لعابه مرة تلو الأخرى حتى تنمو الغابات ثم رقد مستلقيا فوق أرضه وغطاها بسقف السماء.. وبما أنه كان مالك الأرض جعل الأزرق والأبيض لون الأعالي في السماء.

(٦)

وبناء على كل هذا أخذ رافويما (الإنسان الذي يملك كل الحكايا والروايات) يفكر بينما كان يجلس عند قاعدة السماوات ثم اختلق هذه الحكاية حتى يمكننا نحن الذين نسكن الأرض أن نستمع إليها.

* * *

وفي روايات قبائل الشايين عن نشأة الخلق وبدايات الكون يلاحظ مثلا أن الرجل والمرأة كليهما قد صنع من ضلع من جسم الإله «ماهيو»، على عكس القصص التوراتي الذي يجعل المرأة مخلوقة من ضلع الرجل. وأضاف لها البعض صفة العوج لتكون من ضلع أعوج.. وبهذا يتضح أن نص الشايين أكثر ديمقراطية و «رقيا» أو حداثة وإنسانية حتى - إن شئنا . أما حكايات قبائل النافاجو التي نسوق منها بعض الأجزاء الآتية لنبين جسارتهم الحسية والتخيلية واللغوية فتحمل أبعادا شديدة الاتساع والاحتفاء بالإنساني والصغير.. بل وبكل صور الحياة.. وبحرية نحسدهم عليها يقصون عملية الخلق التي نراها في الخيال الجمعي للنافاجو بالغة التعقيد متعددة المستويات، لكن انبثاق الرجل الأول والمرأة الأولى لديهم يأتي من حبتي قمح إحداهما توضع بحيث يكون رأسها باتجاه الغرب والأخرى بحيث تواجه المشرق، ويتم وضعهما بعناية من قبل «رجال مقدسون» حتى تأتي الريح لتنفخ الحياة ويصيران رجلا وامرأة.. وعندما تكف هذه الريح عن النفخ داخلنا نتوقف لنفقد النطق ثم نموت. لهذا هم ينظرون لأطراف أصابعهم


ALHENDY

ليروا أثر الهواء المنفوخ سر الحياة وينصحون بتأمل أناملنا بعناية. وعن المرأة الأولى «ألتسى أزدزا» تأتى عملية تقريب العنصرين الذكر والأنثى، فهى التى تخلق الأعضاء الجنسية وتنشغل بأمر الكائنين الجديدين وديمومة التناسل. وها نحن ننقل ما تناقلوه:

«وقيل كذلك إنه بينما كل تلك الأشياء تحدث، أخذت ألتسى أزدزا المرأة الأولى تفكر كيف يمكنها تقوية الرابطة بين الرجال والنساء.. وبعد تفكير وتمحيص دقيقين كانت قد توصلت إلى خطة. فالرجال و النساء لابد أن يملكوا قوة جذب بعضهما البعض طوال العمر.. هكذا فكرت. ثم قامت بتشكيل عضو ذكرى من حجر التركواز وفركت بعض الجلد المتساقط من ثدى المرأة وخلطته بثمار فاكهة «اليوكا» التى وضعتها داخل العضو التركواز وأسمت العضو «أزيز».

ثم شرعت فى صنع المهبل من الصدف الأبيض ووضعت به بظرا من صدفة حمراء ثم فركت بعض الجلد المتساقط من صدر الرجل وخلطته بثمار فاكهة «اليوكا» التى وضعتها داخل منطقة البظر. ثم خلطت الأعشاء من أنواع عديدة من الماء ووضعت الخليط داخله بعمق. وهكذا يمكن للحمل أن يحدث.. ثم أسمت العضو الأنثوى «أجوش».

وضعت المهبل على الأرض وبجانبه العضو الذكرى ثم نفخت بعض الدواء عليهما من فمها ثم وجهت حديثها الآتى إلى العضو الذكرى:

«والآن فكر!». قالت له

«فكر فى العضو الذى عن يسارك».

وامتثل العضو الذكرى للطلب وامتد ذهنه لمسافة بعيدة بحيث أن قالت ألتسى أزدزا المرأة الأولى للمهبل:

«وأنت أيضا فكر». قالت له

«فكر فى العضو الذى عن يمينك».

فكان أن تمدد المهبل كذلك، لكنه تمدد فقط نصف المسافة التى بلغها العضو الذكرى ثم عاد إلى المكان الذى وجد فيه أصلا، ولهذا نجد أن اشتياق المرأة لا يسافر بعيدا مثل اشتياق الرجل.

ثم توجهت ألتسى أزدزا المرأة الأولى إلى كل منهما بهذه الكلمات:

«والآن اصرخا!». قالت لهما معا

«لتصرخا، كل منكم».

«أيها العضو الذكرى لتصرخ حتى يتسنى لشريكك أن يشعر بقوة صوتك».

«أيها المهبل لتصرخ كذلك حتى يتسنى لشريكك أن يشعر بلمسة صوتك».

وصرخ العضو الذكرى بصوت عال لكن صوت المهبل كان ضعيفا، وعليه وجهت ألتسى أزدزا كلامها إلى كل منهما مرة ثانية:

«لتكررا ما طلبته».

«لتلمسا بعضكما وتصرخا من جديد».

....

....

فكان أن حاول كلاهما مرة أخرى. لكن هذه المرة لم يستطع العضو الذكرى الصراخ بنفس قوة صراخه المرة الأولى بينما اكتسب العضو الأنثوى التناسلى صوتا أفضل.. وأصبحت المرأة الأولى ألتسى أزدزا راضية عما فعلته، فالآن سيتعلم الرجال والنساء كيف يظهرون الاهتمام لبعضهم البعض.. سيتولد لديهم الحرص على أن يكون لديهم أطفال، وسوف يقتسمون العمل مناصفة

وسيسهر كل فريق - باستعداد أكبر - على احتياجات الآخر، وعليه أوصت لدى بلوغ كل فتاة وفتى عمرا محددا أن يعطيا عضوا أنثويا (للفتاة) وآخر ذكريا (للفتى) مثل الأعضاء التى قامت بتشكيلها».

وتواصل الأسطورة سرد الكيفية التى قام بها حيوان «الكويوتى» الشبيه بالذئب بإعارة بعض شعر وجهه للعضوين الذكرى والأنثوى من باب الستر والتجميل، ثم تبع هذا تدخل المرأة الأولى ألتسى أزدزا خوفا من أن يميل الهوى بين الطرفين فينجذبا بأسرع مما ينبغى وهنا أمرتهما بتغطية أنفسهما فى حضور بعضهما البعض وفى حضور الآخرين. ورأت أن ذلك حسن.

أما قانون السلام العظيم لشعب «البيت الطويل» فقد تم سنه والاتفاق على بنوده عام ١٣٩٠، وباستثناء تشريعات «حمورابى» والتشريعات التى عرفتها أكثر الحضارات القديمة يمكن اعتباره من أهم الوثائق التشريعية القديمة، بل هو دستور وعمل أدبى رفيع اللغة والمحتوى. تتمحور بنوده حول رمزية اشتعال جذوة أو نار لا تنطفئ، وهناك مجلس لتلك النار وتحمل بنوده كذلك صدقا ووهجا يشهد له البيض بالتزام من استنوه ومن قبلوا به ببنوده. ونحن هنا نسوق بعض الأجزاء وليس كلها نظرا لاستطراد الكثير من هذه البنود.

قانون السلام العظيم لشعب البيت الطويل
(قبيلة الايروكوا)

(عصبة الأمم الست)

(١)

هأنا أغرس شجرة السلام الكبير مع رؤساء عصبة الأمم الخمسة. أغرسها فى أرضكم يا أتوتارهو وشعب الأندونوجا، فى أرضكم يا من كنتم حراس النار.

وأسمى الشجرة تسيون ايراتسكوا.. شجرة الأرز العظيمة.

وأسفل ظل شجرة السلام الكبير ننشر الزغب الريشى الأبيض الناعم«لورقة العالم النفضية» كمقاعد لك يا أتوتارهو أنت وابن عمك الزعيم.

....

....

....

(٢)

امتدت الجذور وانتشرت من شجرة السلام الكبير، أحدها إلى الشمال والآخر إلى الشرق وآخر إلى الجنوب وآخرى إلى الغرب. هذه هى الجذور البيضاء العظيمة وطبيعتها هى السلام والقوة.

فإذا ما التزم أى رجل أو شعب من الشعوب الخمسة بقوانين السلام الكبير (كايين ايركوا) وجعل ذلك معلوما عند رؤساء العصبة، فإن بإمكانه تعقب الجذور إلى الشجرة، فإذا ما كان عقله نظيفا أو كانت عقولهم نظيفة، وإذا ما عرفوا الطاعة ووعدوا بالالتزام برغبات مجلس العصبة، ستتم دعوتهم - بترحاب - ليأخذوا مأواهم أسفل الشجرة العظيمة دائمة الخضرة.

نحن نضع أعلى شجرة السلام الكبير نسرا يستطيع الرؤية عبر المسافات. وإذا ما رأى أى خطر محدق على مبعدة

سيقوم على الفور بتحذير شعب العصبة».

وهناك اهتمام عظيم بالدقيق من التفاصيل. من ذلك فقرة تنص على أن «المجلس لن ينعقد بعد حلول الظلام» أو أن «أيا» من رؤساء القبائل لا يحق له طرح سؤال على هيئة الرؤساء أثناء مداولتهم لقضية أو تشريع قانون ما أو تقديم مشروع قانون، وإنما يمكن أن يتشاور بصوت خفيض مع الهيئة المستقلة التي يمثل فيها». كما أن هناك تحديدا صارما لحقوق وواجبات رجل الدولة ومؤهلاته. ومرة أخرى نسوق بعض الأمثلة:

- «إذا ما أهمل رئيس أية قبيلة داخل العصبة حضور اجتماعات المجلس أو رفض حضورها، فإنه يتعين على بقية رؤساء الشعب (القبيلة) الذى ينتمى إليه أن يأمر وزير حربيتهم بأن يطلب من النساء المؤيدات للرئيس المتهم بإهمال مهام وظائفه وواجباته بأن يأمروه بحضور اجتماعات المجلس بشخصه، فإذا رفض يتعين على النساء حاملات اللقب (الخاص بمنصبه) اختيار مرشح بديل على الفور».

- «لن يطلب من أى رئيس أو زعيم أكثر مرة حضور مجلس العصبة».

وإذا ما قام أحد رؤساء القبائل بالقتل يتم تجريده من الأردية والأوسمة الرامزة للمنصب ويطرد من المجلس والجماعة (إذا كان القتل موجها ضد أحد أفراد القبيلة فهو حدث داخلى فإذا كان خارجيا لا يعتبر قتلا) لكن يتربص عقاب بالغ القسوة بأقاربه من النساء، إذ يتم دفن جميع النسوة أحياء باعتبارهن حاملات لعصب القبيلة وشرف الرئاسة ودمها، وحيث إن المجتمع أموى ينتسب للمرأة بنسائه وذكوره لا يصح أن يحمل لقب الشياخة أو الرئاسة القديم سلالة قاتل أو أن تجرى فيهم، وعليه يتم تحويل اللقب إلى أسرة أخرى لتتداوله عبر العنصر النسائى، ويقوم هؤلاء بتقديم النصح للعنصر الحاكم القادم أى الذكور الذين يتقدمون للمجلس وتختارهم العشيرة لكن «لا يجوز حمل لقب الرئاسة إلى القبر»، وعليه يتم خلع اللقب عن الزعيم أو شيخ القبيلة الميت ولو على حافة القبر من خلال سلطات رؤساء العصبة. وفى الوقت نفسه لا يعنى هذا أن ثمة سلطة بيد أى من رؤساء شجرة الأرز لتسمية أو تعيين وريث.

وهناك تحديد لأشياء أخرى فى العلاقات والظروف الإنسانية، وهى تحديدات شتى وبالغة الدقة. مثلا إذا ما عثر على جثة إنسان لا يجب على الشخص الذى عثر عليها أن يلمسها وإنما يركض إلى منازل قبيلته فورا وهو يصرخ مكررا عبر فترات متقطعة «كوويه»!

ولأن التناسل السلالى لشعب الأمم الست وهى القبائل الست التى ارتضت توقيع الميثاق يجرى فى العنصر النسوى باعتبار النساء هن مصدر تكاثر الأمة، فلهن أن يمتلكن الأرض والطمى وتكون النساء الوريثات لعضوية مجلس الرئاسة فى العصبة حاملات للقب «أويانر» أو «أوتيانر» Otianer - بمعنى النبيلة أو «النبيلات» - مدى الحياة وليس لوريثات اللقب من أحد رؤساء العصبة - بعد موته - أن يزكين أبناءهن إلى أن يموت كل الذكور

الصالحين للمنصب من عائلة الشيخ أو الزعيم السابق وهن اللواتي تنتخبن طباختين تحديدا للرئيس أثناء حضور «الشعب» الاجتماعات في خيمته للتشاور واتخاذ القرارات.

ولهؤلاء السيدات النبيلات سلطة تعزيرية إزاء حاملي لقب الرئاسة إذا ما وقع الأخيرون في أي خطأ يتعلق بممارستهم لعملهم، بينما تسقط هذه الصلاحية أو هذا الحق عمن لم تحضر اجتماعات المجلس. لكن إذا حدث أن قمن بترشيح أحد أولادهن لمنصب المشياخة لابد من توافر شروط أخلاقية في المرشح ليس أقلها أن يكون ذا شخصية دمثة صادق ويستطيع الاعتماد على نفسه ويقدر على إعالة أسرته وأن يكون قد أثبت أنه مواطن مخلص في خدمة وطنه.

وفي أحد البنود الفرعية تحت عنوان «الدول الخارجية» تنص المادة ٧٣ على الآتي:

«الخالق العظيم قد خلقنا من دم واحد.. من نفس الأرض، وكما أن الألسنة المختلفة تشكل دولا مختلفة هو أيضا أنشأ أراضي مختلفة للصيد ووضع حدودا فاصلة بينها».

وهناك كذلك بنود من نوع:

«إذا ما تعرضت أية دولة أجنبية (خارج العصبة من باقي القبائل) للغزو أو قبلت طواعية بالسلام الكبير، يمكن لنظامها الحكومي الداخلي أن يستمر، لكن لابد أن توقف كل أشكال الحرب ضد الدول (القبائل) الأخرى».

وفيما يتعلق بحقوق الشعب هناك بنود عديدة وإن كان يلاحظ أن البنود والآليات الخاصة بتحديد انتقال السلطات وعلاقتها ببعضها وتنظيم إدارة ما بعد الحروب وغيرها من الشئون، تحتل النصيب الأوفر والأطول من الوثيقة.. لكن من بين البنود المختلفة فيما يتعلق بالحقوق مثلا المادة ٩٤ والتي تذكر أن:

«سيكون للرجال في كل عشيرة من الأمم الخمس مجلس نار لا تنطفئ كدلالة استعداد وانعقاد مستمر لمجلس العشيرة. وعندما تدعو الحاجة ومصلحة الشعب لانعقاد المجلس لمناقشة صالح الخطط وسيرها يمكن للرجال عندئذ الاجتماع حول هذه النار وسيكون لهذا المجلس نفس حقوق المجلس النسائي».

بينما تنص المادة ٩٨ على أنه:

«إذا ما رأى أي من الأخوة والأخوات بين أبناء العشائر خللا في أداء مهام وواجبات هيئة السلام العظيم وقوانينه سواء في مجلس العصبة أو في إسباغ الألقاب على الرؤساء بطريقة غير صحيحة وعلى غير وجه حق يمكن لهم أن يطلبوا - عبر وزير حربيتهم - تصحيح هذه الأوضاع وأن يتم إخضاع الأمر للطريقة المنصوص عليها وفقا لقانون السلام العظيم».

وبالنسبة لأغلب القبائل كانت عقوبة الخيانة (الزوجية) هي الموت يوقعها الطرف المغدور به ضد الطرفين الآخرين، أي كل من الرجل والمرأة الزانيين لكن الدية كانت تقبل أحيانا في حالات جرائم وكانت تعرف بمدفوع الثأر أو مال الدم بينما التحقير الاجتماعي والنبذ كان عقوبة الكذب - إحدى أسوأ الجرائم لديهم - ولذلك كانت أسوأ صور الذم والشتم في ثقافة «النيه بيرسيه Nez Perde » هي صفة

«الكذاب».

ولم يعرف الهنود الحمر نظام الملكية الخاصة للأرض ولدى «النيه بيرسيه» على وجه الخصوص كان نظام الإرث يسيل في الخط الذكوري العائلي علس أغلب القبائل الهندية، وهذا التراث كان يشمل كل شيء حتى الأغاني والأسماء بحيث إن الممتلكات الخاصة جدا بالمتوفي كان يتم توزيعها وفق وصيته أو مشيئته في مآدب المآتم. وكانت النساء يعتزلن أثناء الحمل والولادة، كما أن حصيلة عملية الصيد الجماعية الكبيرة كانت تخص القبيلة ككل.

وبالنسبة لقبائل النيه بيرسيه كما سماهم الوافدون البيض عن الغزاة الرواد كانت رقصة «حلم القصيدة» مناسبة سنوية موسمية للاحتفاء بالأرواح الحارسة. وكانت تعني أن كل ولد وفتاة يتعين عليهم في سن العاشرة الذهاب للجبال للصوم والانقطاع خمسة أيام كاملة لا يدخل جوفهم فيها طعام أو شراب طلبا لرؤيا قد تحدث أو لا تحدث. فإذا ما رأى الطفل حيوانا في رؤياه وأعطاه الحيوان اسما وعلمه أغنية مقدسة يتبنى الطفل تلك التسمية كاسم مقدس ويصبح ذلك الحيوان حارسا للطفل طيلة عمره، وإذا لم تحدث الرؤيا يجوز اعتبار الطفل غير محظوظ ويكبر فلا يصبح شخصية مؤثرة أو فعالة في قبيلته. وكان يتعين على الطفل ألا يحكي أي من مشاهداته عقب عودته للقبيلة لكنها تظهر في الأغنية المقدسة الجديدة التي ينشدها في رقصة الأرواح الحارسة التالية.

ولأن الثقافة الهندية الحمراء ثقافة شفاهية ليس من اليسير أن نعرف «ماذا كانوا يقولون» ليس فقط لأن ما لا يدون يسقط في جب خلف الذاكرة في العادة وإنما لأن هناك إشكاليات فرعية تنشأ عن عدم دخول المرحلة الكتابية.. وعليه لا تكون المشكلة فقط «ما الذي قالوه» وإنما أيضا «كيف كانوا يقولونه». والحقيقة أن «النصوص» الأمريكية الهندية هي نتاج تقسيم تاريخي للعمل شديد التحديد ومعقد. ومن المعروف أن هذه النصوص لم تتوافر - كتابة وطباعة - إلا عندما قرر البيض الاشتراك مع الهنود في بلورتها وإخراجها للعالم غير الهندي. وحقيقة الأمر أيضا أنهم لم يقرروا ذلك إلا بمقدم القرن التاسع عشر عندما تحولت قاعدة الاقتصاد في اتجاه الإنتاج والصناعة، على حين سيطرت التجارة بصورة طاغية على مرحلة الاستعمار.

ولا يمكن إنكار أثر تصورات تاريخية معينة على التعامل مع الآخر - الهندي الأمريكي في هذه الحالة بمعنى أن القناعة البيضاء بأن الزراعة واستصلاح الأراضي هما طريق الثروة والتي تجافي التصور الأبيض عن حياة الهندي الأحمر الذي تصوروه صيادا بالأساس (رغم وفرة الشواهد على معرفتهم حياة الاستقرار المرتبطة بالزراعة) تحمل في طياتها اعتبار الهندي الأمريكي ساقطاً من التاريخ فإن لم يكن فهو بكل المقاييس كائن غير حضاري، وبالفعل لم تبدأ عملية جمع وتوثيق وتدوين النصوص الهندية الفولكلورية والعقائدية إلا في الثلاثينيات من القرن التاسع عشر عندما تم دفع القبائل الهندية الشرقية إلى الارتحال غصبا غرب المسيسبي.

يمكن القول إن التاريخ الرسمى لهذا الشعب تم تدشينه منذ ذلك الوقت، فهو بدايات تاريخ المقاومة الهندية وازدياد التوسع الأبيض. وعليه يمكن أن نعتبر أن النصوص الأولى المدونة كانت محاولات تصحيحه لتعديل واستكمال ما دونه البيض الأوائل باعتباره تاريخ ذلك الجنس. ومع هذا فأغلب ما يظهر من قصص وأشعار وحكايا هندية اليوم تم جمعه عقب الحرب الأهلية الأمريكية أى بين ١٨٨٧ و١٩٣٤ وقام بجمع مادته وتدوين معظمها علماء انثربولوجيا. لكن وقعت الكثير من المآسى الناتجة عن التضحية بروح النص والأسلوب الهندى فى التعبير وجماليات الصورة ثقافية بحكم ازدواج عمليتى النسخ والترجمة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تعرضت الكثير من الأصول الشفاهية للتهتك والاعتداء بفعل الانحياز الثقافى للناقلين والمترجمين، ويظهر هذا فى تقييم الكثير من علماء الانثربولوجيا للكثير من هؤلاء الناسخين مثل الشاعر جيروم روتنبرج الذى ترجم العديد من الأشعار الهندية بأسلوب ما بعد حداثى، بينما بعض الباحثين مثل فرانك هاميلتون كوشنج وغيره دونوا النصوص الهندية بأسلوب أقرب لكتابة العصر الفيكتورى عن الروح الهندية الشفاهية.

تلقيائيا إذن تثور أسئلة شتى تتعلق بمفهوم نمط إنتاج هذه النصوص، أى نصوص شعب تعرض لصور متنوعة من الإبادة العمدية حتى وصل إلى حافة الانقراض. وبالنسبة لمتلقى هذه النصوص ممن قاموا بعمليات البحث والتدوين يبدو عدد من الأسئلة مهما بالفعل، فعدد المشتركين فى العملية التجميعية الاستقصائية ومدى إسهامهم الفردى فى إخراج النص الأصلى كتابة وما إذا كانت ثمة نصوص بديلة للنص الشفاهى متوافرة والاختلافات بينها ومدى طلاقة المترجم الهندى والمدون الأبيض (المتلقى الأول هنا) والجهة أو الأفراد الذين يمولون العملية البحثية التجميعية وما إذا كانت هيئة علمية ما ودوافعها من التدوين (هل يتعلق الأمر بمناسبة معينة وتقف وراءه جهات حكومية مثلا) وهل هى سياسية أم دينية؟ وهل ثمة مصالح مشتركة بين الجهات القائمة على مثل هذه المشروعات؟ كل هذه أمور تؤثر فى عملية التدوين. والمشكلة الأخرى التى فرضت نفسها على طريقة التعامل مع النصوص الهندية الأمريكية ما اعتبره الكثير من البيض الأوائل «مجهولية المصدر» بالنسبة لأغلب تلك النصوص، فالشاعر الهندى لا يعتبر نفسه الناطق الأصلى أو موحد هذه النصوص، وإنما ناقلها، أو كما يقول إدوارد سعيد فى القصص والسرد الهندى الأمريكى هناك دائما إضافة لا أصالة ولا يجب أن نعتبر هذا ذما أو هجاء، فالحكّاء الهندى يشعر دائما بأنه سمع القصة التى يرويها من آخر أكبر من عمرا أو تلقاها عن قوة غيبية ما، ومن هنا عدم ثباتها وقدسيتها فى آن، الأمر الذى يوازى ويفسر الاختلافات والتنويعات العديدة بين قصص الهنود عن نشأة الخلق وإعمار الكون.

والحقيقة أن العروض الشفاهية المتتالية لهؤلاء الحكائين لا تسمح سوى

بتدعيم الاعتقاد الجمعي بتواصل عمليات الحذف والإضافة دون مقدرة - إلا إذا كانت اجتهادية في الأغلب - حقيقية على تعقب الأصول ولا أساس لتوهم أهمية ذلك في الوقت نفسه، وهو ما يجعل كل إعادة لسرد قصة ما إبداعا جديدا لا يمكنه ادعاء الاستقلال ولا يشغل نفسه بتعقب الجذور المكونة للقصة، أو ما صاحب نشأتها من ظروف اجتماعية واقتصادية تخص تطور كل قبيلة من القبائل. والنقطة الأخرى التي تظلم الأدب الهندي الأمريكي هو قراءتنا له التي تتعامل مع جسم أو كتلة واحدة ضمن كل أشكال الإنتاج الإبداعي والثقافي للشعب صاحب ذلك الأدب، ولا يمكن أن ننكر أننا نضع القصيدة والأغنية والسيرة الذاتية والحدوتة والأسطورة والتعويذة والترنيمة الدينية، كلها في سلة واحدة، ولا نستقبلها بعد هذا كله إلا مترجمة عبر الوسيط الثقافي للجنس المسئول عن إبادة وتدمير القسط الأوفر وربما الأجمل من هذا التراث. «نقرأ» أدب الهنود الحمر بالإنجليزية ، وهناك من يقرأه بلغات أوروبية أخرى ، لكن مترجما - في معظمه - عن الإنجليزية ولا يجب للحظة نسيان ازدواج المأساة التي فرضت على وضعيته التاريخية اللغوية، وفرضت نفسها بالتالي على مستقبل أدبهم، وأعني بهذا تحويل الشفاهي إلى كتابي ثم أن يكتب تاريخك عدوك!

أنطونيو جرامشي.. ذلك القائل: «إن كل علاقة هيمنة هي بالضرورة علاقة تلقينية» ربما كان على حق. ويتفق معه عدد من النقاد حول طبيعة هذه العلاقة التلقينية في النظم التعليمية بصورة تكاد تكون شاملة. فالعلاقة تتسم بدرجة من الإحكام والتسلط والتخطيط بما لا يسمح - في أغلب الأحيان - بإثارة أسئلة قد تتعلق بنمط إنتاج النص المدروس، وما يشكل الأدب تعريفا هو الذي يتم إدراج وتوزيع المناهج به، ومن هنا تتحدد ماهية الأدب والأشكال الأدبية المختلفة، وفردريك جيمسون يرى هذه الأشكال الأدبية Genres بالأساس «مؤسسات» أدبية أو عقود اجتماعية بين الكاتب وجمهور محدد يتمثل دوره في تحديد الاستخدام الملائم لمنتج ثقافي معين. وما يتم تحويله إلى المؤسساتية في مثل هذه الأنواع من الخطابات المهمشة هو القيمة الثقافية Cultural Valire. ولاشك أن قضية التسمية الشكلية والمواصفات التي تندرج تحت مسمى «القصيدة» أو تلك التي قد تندرج تحت صفة «القصة» تنبع من منظور معياري غربي، ويضاف إلى هذه الوضعية الاستحالة شبه الكاملة لتغطية كل ما يمثل تعارفا «أدب الهنود الحمر» ما بين جماعات الإسكيمو وحتى أبعد نقاط قارة أمريكا الجنوبية فكان أن حدث ما يشبه الانسراب والانسياب أو التحلل التدريجي من ذلك «الأدب» في الكيان الثقافي القومي لجميع تلك المناطق على اختلاف لغاتها، ومع تشابه ظروف استعبادها واستعمارها.. ثم أن العقلية المرتبطة بالثقافة الشفاهية لا تعرف مثل هذا التقسيم المغلظ والحاد بين «الأشكال الأدبية». وقد أدرك الإسكيمو حساسية الوضع الذي قد يترتب على النسيان، ففي تراث يعتمد على الأذن والفم يتهدد خطر فقدان الذاكرة القومية والثقافية التراث كله، ومن

هنا ألحوا على العلاقة بين اللغة والحياة فكلمتهم anerca تعنى بالتساوى - النفس والشعر وكان الشعر يؤدى علانية فيما يعرف بـ «الكواجـزيه» أو بيت المآدب مصحوبا بآلات إيقاعية مثل الطبل ويتداخل مع الرقص والغناء، وهو ما يلغى التقسيم الأوروبى الكتابى المتعنت بين الأشكال الأدبية كما أشرنا، إذ كان من عادة المنشد وهو يروى جزءاً من سيرته الذاتية مثلا أن ينتقل إلى الأغنية أو يدخرها لختام الإنشاد ثم يعقب ذلك بالجزء الثانى من سيرته كما هو حال رواة السيَّر فى التراث العربى وغير العربى، ولم يستشعر شعراء الإسكيمو المنشدون الحاجة لوضوح المادة الملقاة على مستمعيهم، إذ كان الأخيرون يتقبلون سلفا فكرة أن ثمة حكمة أو معنى مخبوءا يرقى على أذهان العام، وهو أمر لمسناه لدى المستمع الأفريقى إزاء رواة السيرة القبلية كذلك فى الدراسة التى سبق أن قدمناها عن الأدب الأفريقى، وإن كانت وضعية الشفاهية الأمريكية - الهندية Native American تختلف عن الشفاهية الأفريقية إن لم يكن لشيء فعلى الأقل لأننا لسنا أمام شعب ينقرض فى أفريقيا، وبالتالى محاولات تحويل الشفاهى إلى كتابى أصبحت تخضع للفعل الأفريقى ولغات القارة تملى نفسها على الكثير من نصوص الكتاب الأفارقة حتى مع استمرار أكثرهم فى الكتابة بلغة المستعمر سواء كان فى المنفى أم الداخل، بينما لا يوجد مثل هذا الخيار أمام المثقف أو المبدع الهندى الأحمر، هذا رغم المحاولات «الحداثية» لدى بعضهم لنقل الروح الشفاهى عبر أساليب وطرائق جديدة فى أشكال الكتابة الروائية على وجه الخصوص.

والكثير من النصوص «والقصص المقدسة» أو ما يسمى «أتايهوجيوين» لم يعد ينظر إليها كذلك نتيجة التأثير التبشيرى، وبلغت الخلخلة العقائدية المترتبة على هذا الوضع حد إصرار بعض الرواة على ترجمة كلمة «أتايهوجيوين» على أنها «قصص خيالية» أو «خرافية» تمييزا لها عما يعرف باسم «أشيموانا» وهى قصص عن الماضى حيث يقر الراوى أو المتحدث بجهله الشخصى بما يسرد، وتشمل الأشيموانا طوائف من الحكايا عن الأيام القديمة والأحداث الجارية بالتداخل مع التجارب الذاتية لشخصية معينة.

ولقد عرفت قبائل الشايين أشعارا جنسية صريحة شديدة الجرأة، كما تميزت الكثير من قصص «ويسا كيتشاك» البطل الإنسان (ترتبط الكثير من حكاياه بنشأة الخلق) بالإباحة والرغبة فى الإفصاح عن المحاولات المستمرة لشخصية رحالة إحداث أصوات وقحة فى التعامل مع البشر والحيوانات، وعليه نجد أن إشكاليات التحريف بدأت فى المرحلة النقلية المبكرة نتيجة تدخل حرج المترجمين الهنود الأوائل الذين كانوا حديثى العهد باعتناق المسيحية وكثيرا ما كانوا يتحركون بصحبة المبشرين فكانوا يرفضون صراحة ترجمة العبارات والمفردات الإباحية، الأمر الذى أفقد العديد من النصوص لدى التدوين مصداقيتها وحقيقيتها.

وكانت القبائل تعول أهمية كبرى على أغنيات كل رجل من أفرادها، إذ كانت

الأغنية التى «يخترعها» شخص ما لنفسه.. وينشدها ملكية خاصة وحقيقية لأنها كانت ترتبط بحدث مهم فى حياته أو لحظة ما، وكانت ملكيتها صارمة إلى حد أنه لا يُسمح لسواه أن ينشدها - لو سمعها - دون إذنه حتى أنه يمكن إسباغها على صديق مقرب أو يهبها لقبيلته ساعة الموت، لكنه قد يموت دون أن يتفوه بكلماتها أولا يكون قد غناها لأحد - أيا ما كان - سوى إلهه. وللأغانى والأناشيد قوة دينية أيضا وكان التوظيف السحرى الاحتفائى ينبع من فكرة مفادها أن «تيراوا واكوندا» أو صديق روح الإنسان يسكن كل شيء.. فى الحقل الذى نحرثه، وفى حجر الطاحونة اليدوية الصغيرة، وفى الدب الذى نقتله أو السمكة التى نصيدها، لكن لا سبيل إلى معرفة كيفية أداء الغناء (الذى كان الكثير منه أصواتا تتجنب المفردات) أو إنشاء بعض الأساطير مثل أسطورة الهجرة لقبائل «الكريك» أو «والام أولم»، وتواكب مع محاولات غزو القارة الأمريكية استنادا إلى نظرة تطور أحادى للتاريخ لدى البيض فى القرن التاسع عشر على العكس من دائرية هذا التصور لدى قبائل الزونى وغيرها من قبائل الهنود الحمر قناعة مفادها أن الخطاب الذى يتم التوسل به لتحقيق هذا الحلم لابد أن يكون ما أسماه ميشيل فوكو Assu Jetissement أو خطاب الإخضاع، وتم توظيف فكرة التاريخ كحركة تقدم مستمر كما لو كان ثمة حتمية علمية تمنح شرعية بدورها لفكرة التطور الثقافى، أى رسوخ المقولة أن «الحضارة» لابد أن تحل محل «البدائية». وبدء عمليات الإزالة الجبرية لجميع القبائل الشرقية غرب ما كان يعرف بنهر «المسيسيبو»، وبداية حظر غير رسمى على كافة الكتابات التى صدرت خلال الثلاثينيات من القرن التاسع عشر عن الهنود. وعقب هزيمتهم فى حرب «الصقر الأسود» - نسبة لزعيم قبيلة يحمل نفس الاسم - ظهرت أول سيرة ذاتية هندية عام ١٨٣٣، لكن لا يمكن القول إن السير الذاتية الهندية لاقت رواجا وتكاثفت إلا فى القرن العشرين، وبدأت معها «حكايات الحروب الهندية» وقصص الأسر كأشكال أدبية تذكرنا بروايات الأسر للسود الأمريكيين والعبيد القليلين الهاربين، واتفق الرأى العام والسياسات الحكومية الأمريكية المتعاقبة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر على تصفية الجنس الأصلى، وكمثال تمت إبادة قبائل «الياهى» بقسوة ووحشية اعترف بها البيض أنفسهم، وفى الفترة ذاتها قامت المكسيك ببيع مساحات شاسعة من الأراضى تساوى نصف مساحة الولايات المتحدة اليوم لتدفع خطر التقدم العسكرى، حتى أنه كان مسموحا للبيض بشنق أى هندى مكسيكى على الشجر شمال منطقة «الريو جراندى»، ولم يكن الأسبان بأفضل من باقى الأوروبيين، فمنذ القرن السادس عشر وهم ينهبون المستوطنات الهندية وقتلوا - بشهادات تاريخية «بيضاء» موثقة - الكثير من أهالى القبائل المسالمة انتقاما من تضليلهم فى السعى وراء مواطن الثروات.

ووقفة قصيرة عند سياسات الاقتلاع التعسفى للقبائل الهندية، تبين أن النصف الأول من القرن التاسع عشر

شهد إعادة توطين ٦٨ قبيلة هندية تضم ما بين ٦٠ ألفا و١٠٠ ألف بعد التهجير غرب ما عرف بـ «خط أركنساس» وشمال منطقة النهر الأحمر في عهد الرئيس الأمريكي أندرو جاكسون، وهي المنطقة التي صارت تعرف بـ «الأراضي الهندية»، ولكن الأمر لم يستمر على ذلك النحو، ففي عام ١٩٠٧ تحولت تلك الأراضي التي كان مقدرا لها أن تبقى أشبه بمعازل الهنود الحمر حتى آخر الزمن إلى ولاية «أوكلاهوما» أو ما كان الهنود يطلقون عليه «أوجلاهوما» بمعنى «أرض الشعب الأحمر» في لغة قبائل «التشوكتاو»، وكان هذا يعني أنهم لم يعودوا هنودا ولم تعد الأرض أرضاً هندية، وأصبحت بعض القبائل المهاجرة المعروفة بـ «القبائل الخمس المتحضرة»(!!) هي القبائل «المرضى» عنها، إذ تبنت النظم التعليمية والتشريعية والسياسية والزراعية للبيض، وكان قانون «داوز» للتحصيص Allotment Act/ Dawes severalty Act الصادر قبل ذلك في فبراير ١٨٨٧ إعلان وفاة قانونية لزعماء القبائل المنتخبين، حيث أنهى نظم الحكم التي يستند إليها هؤلاء الزعماء وانتهت الملكية الجماعية للأرض التي كانت تميز نمط حياة القبائل الهندية إلى غير رجعة بتفتيت وفقدان ١٥٦٢٥٠ ميلاً مربعاً.

وفي الأدب الهندي الأحمر تلعب الحيوانات أدوارا رئيسية ضمن منظومة الأغاني والصلوات والأساطير التي تشكل فولكلورا واحدا، حيث نلحظ حيوان «الكويوتي» على وجه الخصوص يقوم بدور المخادع أو زير النساء(!!) أو المتأمل الراصد والباحث عن معاني الموت والحزن والقبول بتجدد وتعاقب الدورات. نجد هذا مثلا في أسطورة «كلاكاماس شينوك» القصيرة بعنوان «النمس والكويوتي كانا جيران»، حيث تيمة نهائية الحياة والمقاومة الدرامية للكويوتي في الأسطورة للموت الذي يرفضه ويحاول الهروب منه، ثم يحاول توفيق واقعيته وكرامته به، والتي تروى في نثر شديد الرقة وخطوط أسلوبية «كانديدية» (من كانديد لفولتير) تكشف عن أن شرف العيش هو أيضا شرف متصل، أي لابد أن يكون ظاهرا في الموت برفعة تسمو على الذعر والأسى.. أن تعرف كيف تموت. تبدو هذه حكمة «كلاكاماس شينوك». كما أن القصة تتوازى بجمالياتها الفولكلورية مع الموتيفة الأورفية المتوافرة في العديد من أساطير الهنود الحمر مثل «الكويوتي وأهل الظل من النسيه بيرسيه».

هنا نكاد نسمح لأنفسنا بالقول إن الكوميديا قد تكون «فولتيرية» التكرار، وأشعر بالإثم لأنني أقع في نفس الشرك الذي لاحظت أن الكثير من الدراسات «البيضاء» قد وقعت فيه لدى التعامل مع أدب هذا الشعب.. العودة دائما لمعيارية ثقافية ذاتية. الكويوتي هنا مثلا يفشل مرة تلو الأخرى في الانتحار، والسخرية الإيقاعية تتجلى في مشهدية التكرارات الدرامية وصعوبة حدوث الموت فتنبثق الكوميديا.

ونفس التركيز على بطولة الكويوتي للعديد من القصص نلمسه في أدب قبائل «الكومانشي» بالتواشج مع شخصيات إنسانية ذات قدرات فوقية

أو خاصة أو حتى كائنات أعلى من البشر تتحكم فى مجريات الأحداث داخل الأسطورة (تتداخل المفارقات الكوميدية كثيرا مع عنصر الجنس) مثل «حكاية فتيات زهرة الجيمسون» الشبقات واللاتى تظهر القصة ما يبدو على أنه عقابهن المستحق وهو الموت إنهاكا نتيجة محاولات الرجال فى القصة الثأر من اغتصاب الفتيات المريضات لرجل مأسور أو فى أسطورة أصل الكون «لقبيلة النافاجو» التى استعرنا بعض أجزائها حيث المراوحات البيئية تشىء بخيال ايكولوجى جميل.

يقول الكاتب الهندى الأمريكى «سكوت موماداى» الحائز على جائزة «البوليتزر» عن «بيت مصنوع من الفجر»: إن الكلمة أو المفردة فى تراث قبيلة (كايوا) الشفاهى «تمتلك قوة فى حد ذاتها ولذاتها». وأنها مانحة المعنى لكل شىء باعتبارها تأتى من العدم وتدخل منطقة الصوت والمعنى.

ورواية «بيت مصنوع من الفجر» (١٩٦٩) تعتمد حالة الحركة من الاختلاف إلى الهارمونية وهى دائرية بنيويا وفى فكرتها الرئيسية، كما أن فكرة التسابق تقبع داخل محور الأحداث بصورة تسمح «بنوع من الوهم الذى يستوعب الواقع».

تدور الرواية حول الآثار النفسية المحتملة المرتبطة بتقاليد الحكى لدى «النافاجو» و «جيميس بويبلو» على محارب عاصر الحرب العالمية الثانية تضطرم بداخله ذكريات طفولة مضطربة وفى مدينة «لوس انجيلوس» بحيث لا يتحقق له الشفاء النفسى فى النهاية، لكنه - بعد ميراث غربة طويل - يعثر على صوته الخاص ويبدأ فى تحقيق إحساسه بهويته.

بينما قصيدة «موماداى» النثرية «الطريق إلى جبل المطر» ما هى إلا عملية استكشاف ممتدة وثرية الخيال للعلاقة بين القص التقليدى والحداثى، وهى شفاهية المصدر إذا اعتمد كاتبها على جمع الحكايا من كبار قبيلة «الكايوا» مضافا إليها ذكرياته الخاصة والعائلية، مما أنتج ما وصفه الكاتب نفسه «بثلاثة أصوات سردية، الميثولوجى والتاريخى وصوت اللحظة أو الآن»، وتؤطر الأصوات الثلاثة التى يتم تقديمها فى ٢٤ قطعة «أدبية» الكثير من الأشعار ومقدمة وخاتمة، وشكل «النص» على الورق يبدو غريبا، إذ حاول «موماداى» نقل الشفاهى من صوت إلى صورة فقام بطِّباعة الصوت الأول على الصفحة اليسرى التى تعتبر الصفحة اليمنى بصوتيها إجابة عليها، وفتتغير هذه العلاقة الشديدة التركيب والتى لا علاقة بينها وبين الحواريات المسرحية على مدار الكتاب أو مسرود النص بما يكشف عجز الكتابية عن الحفاظ على الشفاهى ناهيك عن تجاوزه.

كذلك يظهر هذا العمل لـ «موماداى» ماضى الكاتب على أنه حالة اختراع مستمر.. الماضى هو الكلمات بينما فى «الأسماء» (١٩٧٦) لا يشعر القارئ بثمة مسعى لتوضيح المعتقدات الدينية، لكن صوت الراوى يبقى متباعدا خاصة أنه يحاول تقمص صوت حكّاء شعبى من قبيلته «الكايوا». ويلاحظ أن مرحلة الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الحالى تميزت بكتابات من الكثير من

النقاد المتعاطفين مع القضية الهندية. غلبت عليها أصوات «تكفيرية» تشبه الأفلام الأمريكية مثلا عن الحرب الفيتنامية فى مرحلة مابعد فيتنام، ويعد فيلم مثل «الرقص مع الذئاب» امتدادا ضمن هذه الموجة الاعتذارية- أى ما يشبه الاعتذار الثقافى - بأثر رجعى، ولكن فى مواجهة الهندى الأحمر، وهذا رغم تطور حركة الحقوق المدنية وازدياد العنف المسلح بين الشباب الهنود الأمريكيين، الأمر الذى أثمر تغيرا فى نظرة «التحديق» السابقة التى عومل بها الهندى تاريخيا، لكن يجب أن نعترف بأن بعض الكتابات مثل «الرئيس الأرنب» لتوماس يانشيز و «السهام السبعة» وغيرها مازالت أسيرة الاقتراب التاريخى من مدخل الشعور بالذنب.

أما الروائية الهندية «ليزلى مورمون سيلكو» التى تنتمى إلى قبائل «اللاجونا» فتعرض فى «الاحتفال» صورا لشرور الحياة فى نظام المعازل الهندية، ولا أعرف حقا كيف يمكن ترجمة واقع الحياة المتدنى فيما يسميه الأمريكيون البيض Reserations، إذ أن حال سكانها وعددهم وفرص العمل حتى أمام من غادرها منهم وعدد المشردين والشحاذين من الهنود الحمر والأمريكيين السود، كما تبين لى من زيارة شهرين سبق أن قمت بها عام ١٩٩٠ للولايات المتحدة الأمريكية تثبت استمرار نظام المعازل أو «البانتوستانات» التى عرفتها جنوب أفريقيا إبان حكومات الفصل العنصرى فى الواقع الأمريكى - رغم انتفاء القوانين العنصرية ودعاوى الحفاظ على ما تبقى من تراث القبائل فى هذه المحميات التى لا تفعل سوى تحنيط الموروث لجنس تنحسر طرائقه فى الحياة والمعتقدات.

إحدى شخصيات الرواية «تايو» تحمل دما هجينا وتعانى الحياة فى المحميات المزعومة ويسرد لوقائع الحياة فى جنوب غرب الولايات المتحدة والحكايا التقليدية للقبائل عن الحيوانات والأرض «عم تايو»، كما يعكس النص إيمانا بقوة الكلمة المنطوقة فى مواجهة العالم العاصف الذى تنجح شخصية أخرى باسم «بيتونى» فى درء شروره بالحكى، أو مواجهة الحكاية الشريرة بتأثير معاكس.. ولو إلى حين.

فى العديد من أعمال «موماداى» و «جيمس ويلش» و «ليزلى سيلكو» نلمح خطوطا كثيرة تتوازى مع أفكار الزعيم الروحى لمنطقة «لاكوتا» «الوعل الأسود» الذى ربط بين الاتجاهات الأربعة وهى الشمال والجنوب والغرب والشرق، وبين المراحل الأربع فى حياة الإنسان منذ الميلاد وحتى الموت والمواسم الأربعة حيث الغرب يرتبط بالخلق والدمار سواء بسواء، فهو اتجاه البرق والمطر فى تقديره والشمال مصدر الرياح التى ترتبط بالتحمل فى المعتقد الدينى الهندى والشرق اتجاه شروق الشمس الرامزة للروحانية والحكمة.. فالشمس إله هندى مثلما كانت إلهاً أعظم فى مصر القديمة ولدى حضارات «الأزتيك» و «الإنكا» الهندية القديمة، وأخيرا الجنوب يعنى النماء وقوة الجسد، وهذه النظرة إلى كون رباعى العناصر والتحولات تؤكد الدائرية التى كانت قبائل «الايروكوا» تعبر عنها طقسيا بحرق جميع ممتلكات

أفراد القبيلة كل خمسين عاما ليبدأ الجميع من جديد وهكذا، وكان لساحر القبيلة وحكيمها الملقب دائما باسم Shaman دورهام فكان لا يتحرك أحد فى القبيلة للقتال أو الصيد إلا بعد استشارته والالتزام بتعاويذه كما أنه شخصية شبيهة بعرافات دلفى إذ كان يتحاور والنجوم والجبال والأرواح وينشد العزلة وهو يدخن التبغ المقدس فوق قمم الجبال منتظرا رؤيا مثل «الهيدكا» فى قبيلة «السيوكس»، وكان هذا يعنى اعتزالا مؤقتا ودوريا لحياة الجماعة وعود ثم ابتعاداً وعوداً باستمرار كما كانت ٤ رقما مقدسا.

والحقيقة أن الكثير من الباحثين فى الميثولوجيا «الأندو - أوروبية» مثل «جورج دوميسل» يرون الحضارات والآداب الأندو - أوروبية ثلاثية الأسس، وأن البحث عن العنصر الرابع الذى يصرون على كونه غائبا أو مفقودا يتفق ومقولات «كارل يونج» أن الثالوث بطبيعته تكوين ناقص، وتتعزز هذه الفرضية فى معتقدهم لدى تناول بعض النصوص الهندية التى يشى تقسيمها الداخلى بمرحلية الأحداث ضمن ثلاثة أطوار سعيا وراء مرحلة رابعة. ففى كل من «الاحتفال» لورمون و «بيت مصنوع من الفجر» لومادای و «شتاء فى الدم» لويلشى تعانى الشخصيات المحورية شيئا ما وتفقد الاتصال بالمحيط الإنسانى، ويكون عليها اجتياز ثلاثة تحولات قبل بلوغ مرحلة حصاد الحكمة أو الراحة ولا يخفى على المنطق العادى أن الرباعية مع الدورية توحى بحركة واحدة هى الدوران المستمر. وكل شىء يسعى لأن يكون دائريا فى الذهنية الهندية كما أن قوة العالم تنبثق من حركة التكرار الدائرى لديهم، وهذا يساعد على «قبلنة» العالم أو تحويله إلى قبيلة فى ظنهم رغم أنه فى البدء - كما تؤكد بعض الأساطير التى أشرنا إليها عن نشأة الخلق - كانت الكلمة وهى التى سبقت الإله، ورغم عدم وجود ما يفسر أو يبرر هذه الأولوية باعتبارها كسرا أو مناهضة للرؤية الدائرية للعالم.

والعلاقة المتداخلة بين المفردة والشىء أو الدال والمدلول تنتجها لدى الهندى الأحمر لغة اليومى المتداول بكثافة تدعم وتؤيد الحس التناسخى الذى تعامل به مع معطيات بيئته، فكان رجال الدين من قبيلة السيوكس يخاطبون الأحجار الصغيرة باحترام ووقار داعين إياها «تونكاشيلا»، وهى كلمة تعنى فى آن واحد «حجر» و «جد». كما أن الأحجار - فى بلاد تكثر جبالها - تشكل أهمية كبرى فى منطقة الروابى والسهول العظيمة لأنها فى العقيدة الهندية ربما تكون حجر زاوية العالم ومكان استراحة الأرواح القلقة مثلما تفيدنا هذه القصيدة من أدب قبيلة «أوماها» والتى تخاطب حجرا:

بلا حراك
منذ أزل بلا نهاية
تستلقى
هناك وسط الطرقات
وسط الرياح
تستلقى
مغطى يزيل الطيور
تنمو الحشائش من بين أقدامك
ورأسك مزركش بزغب الطيور
تستلقى

وسط الرياح
تنتظر
أيها الهَرِم.

أما قبائل «التيوا» فتنشد للأرض الأم وللأب السماء وتستعير صورها البلاغية من المغازل اليدوية في القصيدة التالية:

اغزل لنا رداء نورانيا
وليكن الغزل ضوء الصباح الأبيض
والمنسوج ضوء المساء الأحمر
ولتكن الشراريب هي المطر المتساقط
والأطراف قوس قزح الواقف

إن عالما مقدسا بحق - في الوعي الهندي - هو الذي يسمح بشيء من الكرنفالية وروح السخرية وشعر قبيلة «السيتيكا» ماهو إلا وحدات غنائية قصيرة مكثفة التقابلات تكثر به الدعابة والفكرة المضمرة والأحاجي التي تقترب من حافة القناع، كما تعتمد الحكايا القبلية على التضاد ما بين الحزن والمرح بكثرة، فمثلا في حكاية لقبيلة «الهوبي» نجد الكويوتي يصير رجلا عجوزا ليقطف بكارة أجمل عذراء في القبيلة، ممن فشل في التودد إليها كل من البشر والآلهة ثم يهرب وهو يستعرض أعضاءه التناسلية فوق تل حتى ينجح إله المطر في إيذائه وقتله، بينما قبيلة «الماريكوباس» تحكي كيف أن الخالق منح أسناننا من لهب الشمس لثعبان رقيق لتحميه من أرنب شديد العنف، لكن المخلوقات تثأر من خالقها بقتله. وكانت آلهة «الكاشينا» في جنوب غرب الولايات المتحدة تسمى «رءوس الطين» ويستخدمها أبناء القبيلة أحيانا كمادة للسخرية من باب التطهر برخصة سحرية، وكان الأهالي الذين تمسهم الآلهة المتمازجة يصبحون قديسين أو مهرجين أو مغفلين أو رجّال دين حكماء.. وقد يكونون أطفالا، لكن تتميز هذه الطائفة الممسوسة بالقداسة الفورية والانجذاب، أي دخول حالة تشاله حالة الدراويش.

ومرة أخرى الكويوتي عنصر مشترك ومهم في أكثر حكايا القبائل، ففي قصيدة «النسيه بيرسيه» النثرية «الكويوتي يستعير فرج ولد فساء، يخلع عينيه في الهواء ثم يستعيدهم، ويغتصب النساء العجائز، ويخدع فتاة صغيرة تسعى للسلطة»، نجد هذا الحيوان المفضل لدى الهندي الأحمر شخصية قادرة على التنقل بحرية بين المملكة الحيوانية وعالم البشر ليصنع ما يريد، وهو دائم التغير في قصص مثل «مركز العالم» و «فم النهر»، حيث نجد بعض القبائل تعاني القحط وندرة المطر في أماكن وأوقات محددة في العالم، وبينما تبتهل للآلهة لإنزال المطر تمتنع تماما عن الشرب من مياه الأنهار مهما كانت قريبة، باعتبار شرب ماء النهر أمراً محرماً في جميع الأوقات.

ويرى الناقد «ديل هايمز» أنه ربما أمكننا فهم نصوص «الشينوكا» الهندية النثرية، التي تم تدوينها وطبعها منذ سنوات بصورة أفضل لو أننا قسمناها إلى أبيات ومقاطع لا تخضع للتصور الأوروبي عن الشعرية بمعنى الوزن والقافية (في الشعر ما قبل الحر) وإنما بحسب ملامحها البنيوية.

ويشرح «هايمز» كيف أن حكايا الشينوك الشفاهية تتميز بتكرار «نحوي - سيمانطيقي» مميز داخل إطار يشكل قاعدتها ويقترح كلمة Measured

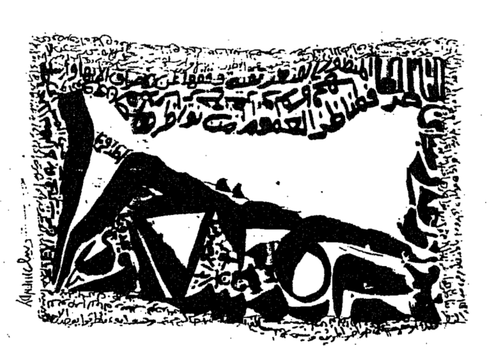
بدلا من Metmical وهو ما يوحي بتقديم هذه النصوص أو اقترابها من الحداثة الشعرية الراهنة، إذ تتميز بها أسماء «وحدات بدايات الجمل» ويقصد بها كلمات مثل «إذن، و، لكن، هكذا، وبهذا ترى.. وغيرها»، نظرا لسيولة الحدود بين الأشكال الأدبية في الثقافات الشفاهية كما أوضحنا من قبل، وفي الكثير من النماذج المترجمة يصعب الجزم إذا ما كانت البنية الشعرية دخيلة بفعل الترجمة الإنجليزية التي فرضتها من أعلى، أم أن الأصل كان هكذا لأن أكثر النصوص التي تدعي الشعر لا تتعامل مع الوزن، كما أن هناك إشكالية خاصة لدى الكثير من الباحثين عند التعامل مع هذه النصوص خاصة الأساطير التي يجنح بعض الانثربولوجيين إلى اعتبارها أشعارا طوبوغرافية، وحتى مع وضع تعريف أو تعريفات ما لما هو شعري تمييزا عما هو نثري، يبقى خطر التعريف نابعا من قيود رؤيته أو التبسيط السخيف إن نحن قلنا إن الشعر هو لغة تنتظم بصورة ما في أبيات، لأن المعنى الفضفاض في العادة لا يعد تعريفا والمفردات المستخدمة كذلك اضطرت للتوسل إلى معاني جاهزة تتفق والذائقة والرؤية المسبقة لماهية الشعرية مثل كلمة «أبيات»، وهكذا تتضح أبعاد أكبر في إشكالية المحاولة التعريفية، خاصة إذا كان المرء يتعامل مع موضوعة جديدة مكوناتها غير معروفة بعد أو تتعرض باستمرار لعملية استكشاف لا تتفق والقائم المتوافر بمفرداته القائمة المتوافرة. ويكاد يكون من الخطيئة في أدب «الشينوكا» أن نتساءل عن الفروق بين النثر والشعر وربما يحسم القضية - إن نحن أصررنا على التأطير والمسميات - أن نحيل إلى اللغة الأولى للإنسان. عندئذ سيمكن القول إن كل الأدب شعر بدرجة ما، وأن النثر وحده هو ما نستخدمه في الحديث والتعامل خارج نطاق الأدب.

والأقصوصة والأغنية لدى الهنود الحمر تميزت بواقعة محددة هي بؤرتها - مهما بدت صغيرة وتافهة - وتسعى لتبرير مقولة أو مثل ما في الكثير من الأحيان أو تعتمد الوصف المادي أو النفسي بهدف خلق المعنى، وهي عملية أسطورية - تفسيرية تماثل بناءات مشابهة في الميثولوجيا القديمة الإغريقية والرومانية بصورة خاصة هدفها فهم العالم، هذا على حين يتميز القص الهندي الأمريكي المكتوب اليوم بمحاولة الإمساك ببقايا الشفاهية مع التركيز - ونحن هنا نختزل التحليل كثيرا - على كيفية حدوث الصحوة أو معرفة النفس.

ونلمح هذا في أشعار الشاعرة الهندية الحمراء «جوى هارجو» التي ربما تقوم بزيارة لمصر في أبريل المقبل، وهي امرأة - إن سارت في شوارع القاهرة - لن يظنها أحد إلا مصرية. وشعر «هارجو» يتميز بدفء عميق وإيغال في الروح الإنساني و «الحالة» الإنسانية، فعبر «الأغنية الأخيرة» (١٩٧٥) و «أي قمر مجنون دفعني إلى هذا؟» (١٩٧٩) والقصيدة الجميلة «كان لديها بعض الخيول» (١٩٨٣) و «أسرار من مركز الأرض» (١٩٨٩) و «في حب وحرب مجنونة» (١٩٩٠) تقوم بعملية إعارة وموازاة مستمرة بين ما هو

بشرى وماهو غير بشرى، وإلى جانب فعل الإحالة والترميز المستمر توظف أفكارا نسوية قبلية وأخرى من النقد النسوى ناهلة من إرث قبائل «الكريك» الذين تنتمى إليهم فى كتابتها قصيدة النثر.

ولعل التحدى الذى يبقى بعد كل ما أصاب الثقافة الهندية هو رهان الزمن بعد عهود من التذويب «فشعب بلا تاريخ» - كما يقول مثل «للسيوكس» - «كالريح فوق حشائش الجاموس البرى».



الهوامش :

Footnotes :

1) Wiget, Anrev: "Critical Essays on Native American Literaure". Amold Krapat. Puplished by G.K. Hall Co., 1985.

2) Swam, Brian: "Smootting the Ground: Essays on Native American Oral Literature". University of California Press, Berkeley ` California, 1983.

3) Bright, William: "American Indian Lifiuistics and Literative". Moutor Puplishers, New York, 1984.

ح



تحتوى الدانتيلا سخونة الشمس

حوار مع الشاعرة الهندية الحمراء جوى هارجو

غ.ن

** ما شكل الحياة فى المحميات الهندية؟

- دون تعميم كبير أستطيع القول إن هناك أماكن كثيرة أصبحت محميات لكنك لا ترينها كذلك على الخريطة الرسمية للولايات المتحدة، فالأرض تم تفتيتها منذ فترة طويلة وعلى مدى قرون وفقا لسياسات حكومية ترحيلية وإبادية وقت الرئيس أندرو جاكسون على وجه الخصوص.

فى المدارس الحكومية كانوا يعلموننا كل شىء عن كولومبس وكان واضعو المناهج الدراسية يتجاهلون تاريخ الهنود الحمر عندما يتناولون تاريخ أمريكا. لكل منا مكان نطلق عليه «وطن».

هناك فقر كثير ومعاناة أكثر، لكن الروح حية رغم الآثار السلبية للتليفزيون مثلا. وهناك مشاريع جميلة لتطوير بعض هذه المحميات التى ينتمى إليها نصف تعداد الهنود الحمر ممن يعيشون فى المدن.. ينتمون إليها سواء بالمنشأ أو لأنهم يترددون على عائلاتهم فيها. أحد أجدادى كان من الذين حاربوا الرئيس جاكسون، وهذا مثبت فى كتب التاريخ الآن.

«وينونا لادو» سيدة من الأوجيبوا كانت قد رشحت نفسها لمنصب نائب رئيس الولايات المتحدة أمام رالف نادر فى وقت ما وخسر كلاهما. هذه

السيدة تتزعم حركة تسعى لجمع المال اللازم لاسترداد الأراضى الهندية التى انتزعتها الحكومة الأمريكية وأنشأت جمعية تعاونية لزراعة الأرز البرى حتى يتسنى لهم بيعه.

لدينا نظمنا القضائية وحكوماتنا الخاصة لأننا مجموعة من القبائل تبلغ المائتين. والحقيقة أن بعض القبائل مثل قبائل منطقة «كونكتيكت» تعتمد على القمار بصورة أساسية لخلق مصادر للأموال. شخصية الأمريكى الأول الباحث عن الذهب لازالت موجودة. ربما كان لازال يبحث عن الذهب أو المال.. وربما العمالة!

شعبى الماسكوجى من «الكريك» ليس لديه المال لاقتناء الكتب.

**** لكن اسمحى لى: ألا يموت التراث بموت شعبه؟ أقصد رغم كل محاولات البعث التى تبذلينها أنت ومن يماثلك فى الإيمان والحماسة؟**

- أؤمن أن فردا واحدا يستطيع أن يصنع شيئا. لا يمكن بأى حال أن نقبل أننا إلى زوال كجنس. أقول هذا رغم أن تعدادنا يبلغ ٠,٥٪ من تعداد بلاد كنا يوما نمثل كل أهلها.. وحدنا أى مائة بالمائة. لسنا بقايا محنطة ولسنا قطعاً أثرية فى متحف. لم يتم ابتلاعنا كما يردد كل من يقابلنى. لدينا عائلات ولدينا حكايا. أجدادنا لم يتركونا أبدا. نحن من هجرناهم للعلم. لقد جلست هنا بجوار النيل ليلا وكنت أفكر فى تاريخ شعبى.

**** ألهذا تقولين «لدى ذاكرة.. تسبح فى عمق الدم.. فى عمق أوكلاهوما»؟**

- أنا الذاكرة.. كلنا كذلك والشعر يعلمنى السفر عبر الزمن تماما مثل الموسيقى. كلاهما يذهب وراء الروح.

**** هل هناك حركة نسائية بين الهنود الحمر؟ وما الفرق بينها وبين سواها من حركات نسائية؟**

- ليس ثمة جماعة تمثل ما يمكن أن نطلق عليه الحركة النسائية الهندية، لكن هناك من عملوا لصالح حقوق المرأة، وهناك مجموعة تسمى «شبكة النساء المحليات» تعزف فرقتى فى اجتماعاتها. «وينونا لادو» التى أشرت إليها ساعدت مجموعة من الفتيات فى السفر والغناء فكن يتبرعن لصالح مراكز صحية للأطفال والمساعدة على حل مشاكل المرأة وبعض المشكلات القلبية. إحدى أشهر المحاميات فى الولايات المتحدة تعزف فى فرقتى.. إنها هندية ومثلت شعب «الشيشونى» فى قضية حقوق الماء أمام المحكمة الأمريكية العليا وكسبت القضية. أنا أمثل صوت المرأة.. لا أنكر. أذكر شاعرة صديقة ثورية كانت تدعى ميرديل لأسير ماتت منذ فترة وجيزة وكان فى التسعينيات من عمرها انخرطت فى الحركة العمالية ونشأت فى أسرة اشتهرت بالعمل الاجتماعى والسياسى وساعدت على جمع تبرعات للفقراء أيام أزمة الثلاثينيات الأمريكية وقت الكساد الكبير وذات ندوة ما أن بدأت تتكلم حتى أدار رجلان وجههما نحو النافذة. لأنها امرأة.. أنا لازلت أتعرض لهذا الإهمال والتجاهل عندما أدخل

لأشترى شيئا.

أذكر مدرسة قالت لى «الفتيات لا يعزفن الساكسفون» فتعلمته وعزفت. هل تعلمين أن قبائل «الشيروكى» كانت رئاستها نسائية لكن عندما أتى المستعمر (الأبيض) رفض أن يتعامل أو يتفاوض مع النساء، ومنذ ذلك الوقت بدأ الهنود الذكور يتبنون موقفه.

**** تكرار المفردة فى شعرك وأنت التى قلت يوما أن الزمن بالنسبة لك ليس أحاديا هل هو محاولة لخلق نوع من اليقين فى عالم يفتقر إليه؟ أم يرتبط بالمفهوم الهندى الدائرى عن الزمن أم أنك تلهثين وراء ركيزة.. تقاومين فعل النسيان؟ أم أنه ليس شيئا من هذا وإنما نتاج طبيعى لتطور الأغنيات الهندية؟**

- الشعر قبل الأغنية ورغم كتابتى بالإنجليزية إلا أننى ا بتعدت عن الأشكال والأوزان التقليدية فى شعر تلك اللغة، وهذا ما يجعلنى خارج هيراركية الشعر الأمريكى، حيث لا زال التقليديون يركزون أنظارهم على انجلترا وأوروبا، ولا أستخدم إلهامات إغريقية أو لاتينية قديمة مثلا ولا أبحث لنفسى عن مكان وسط هذا.. بل أحاول استخدام الإنجليزية لأصل إلى تماسك جديد للغة.. أن آتى بالحياة إليها. وأستطيع أن أقول على المستوى الجمالى إن الشاعر لا يتعمد التكرار.. ذلك يحدث عندما يحب الشاعر صوتاً معيناً فى منطقة شعرية ما ولحظة إبداعية ما.

أما الأداء الشفاهى للأغنيات الهندية القديمة فهو بلاشك أساس التكرار.. والتكرار أساسى والاحتفالات القبلية الطقسية أيضا.

**** ألا تحبين لغة قبيلتك؟**

- لا.

**** لماذا لم تفكرى فى تعلمها لادخالها فى كتابتك الشعرية مثل الشاعر الهندى الأمريكى جوجيسجى؟**

- أنا أدرس لغتى لأتعلمها.. لغة الكريك.. وأدرس لغة قبيلة النافاجوا الذين عشت بينهم لفترة.. وإن كنت أؤمن أنك لا تستطيعى محاربة الإنجليزية حقا وعلاقتى بالإنجليزية ليست درامية كما أنها ليست شفافة مثل علاقة أجدادى الأولية بها.. لكن مجرد فعل الكتابة لازال يثير الشك لدى القبائل ربما لأن أول من خانونا كانوا أول من تعلموا الكتابة بلغة المستعمر.. لكن يمكن للإنجليزية أن تصبح ذات قوة تفجيرية وانقلابية.

**** أهذا ما قصدت بعنوان كتابك.. أو المطبوعة الجماعية المشتركة «إعادة اختراع لغة العدو»؟**

- نعم.. نحن تشبعنا من داخلنا بالفكرة النمطية الأمريكية عن الهندى الأحمر.. لكن الحقيقة أننا أحياء. هذا ما أحاول قوله فى هذا الكتاب.. إحدى القارئات البيضاء كانت جبانة أرسلت رسالة بلا أى عنوان أو رسم.. مجرد إشارة إنها امرأة تكيل لى السباب وتقول: كيف تجرؤين على وصف الإنجليزية بلغة العدو؟».

والحق أننا لو صدقنا ما نشاهده من صور مغلوطة تروجها أفلام والت ديزني لاعتقدنا أن كل الهنود الحمر رجال فقط.. ولا يفعلون سوى امتطاء الخيول.

**** أنتم شعب حزين؟**

- الكثير يتهموننا بهذا ويتساءلون ماذا دهاكم؟ ولماذا لا تضحكون لكن الواقع أننا نجيد الضحك. أنا أكره تعبير «حافظتم على التراث». نحن لا نجلس لنبكى ما حدث. ثمة جرح قديم.. لكنه سيبقى أبداً.. المذابح والإبادة. أنا أكره إحساس الشفقة والذنب معا وقد ذهبت مرة لولاية جورجيا الجنوبية لأقرأ أشعارى، والمعروف أن تاريخها غير مشرف فى التعامل مع السود والهنود الحمر سواء بسواء.

**** لقد أحسست بهذه التقسيمات فعلا لدى زيارتها رغم أنها ولاية سوداء تقريبا.**

- نعم.. ولقد أصدر البيض فيها منذ قرون قوانين للاستيلاء على أراضى الهنود بصورة فورية استنادا إلى أسس إنجيلية كانوا يزعمون أن الله منحهم هذه الأرض وأنهم شعبه المختار. وأهم الأماكن التاريخية بالنسبة لنا تقع فى تلك الولاية.. يومها وجدت وفدا من قبيلتى أثناء الأمسية أتى ليعلن «أن كل تلك المنطقة هى منطقة للحفاظ على التراث والتاريخ الهندى».

**** هل تؤمنين بحق الشعب الفلسطينى فى الحياة على أرضه؟**

- أؤمن بحقه فى الحياة.

**** على أرضه فلسطين؟**

- نعم على أرضه فلسطين.

**** لو قارنا بين الهندى الأمريكى والمواطن الأمريكى الأسود أيهما يصبح أكثر «أمريكية»؟**

- (ضاحكة).. أستطيع أن أقول ذلك الآن وفورا إننا الأكثر أمريكية من الجميع.. لكن ليس بمعنى نجاح آثار الاستعمار وتغلغل روح التصنيع والمبادئ المرتبطة بمكدونالدز وكينتاكى فرايد.. هناك أوجه تشابه بيننا وبين السود، وفى قبلتى نتزاوج بهم كثيرا. أحيانا كانت الحكومة الفيدرالية تضعنا معهم فى مناطق واحدة فنكتشف أننا معا أكثر منهم.. عندها بدأوا يفصلون بيننا.

أنا عضوة فى جماعة شعبى وأحمل الجنسية الأمريكية، ورغم كل ما حاولته حكومات متعاقبة لتجعلنا ننسى إلا أن هذا مستحيل.

**** هل الشعر ينحسر الآن فى الولايات المتحدة على مستوى التلقى؟**

- على العكس هناك صحوة خاصة بين الشباب وثمة اهتمام جاد بالشعر لا يتوازى مع حقيقة الفجوة بين المبلغ الذى تدفعه دار نشر كبرى لشاعر معروف وبين ما تدفعه نفس الدار لروائى.

**** تقصدين أن الشعر «أرخص» سعرا؟**

- بكل تأكيد.. فقد آخذ ألف دولار مقدما ثم نسبة من المبيعات بينما الروائى يأخذ مقدما قدره عشرون

ألف دولار.

**** إلى هذا الحد؟**

ـ هذه الدور تتوجس من مشكلة ألا تباع الدواوين، رغم أنني كنت في مهرجان موسيقى لقبيلة «النافاجو» أغنى مع فرقتى الفنية الصيف الماضى وقابلت العديد من شباب الشعراء الهنود الجدد. برامج الكتابة فى الجامعات تخرج الكثير من الكتاب كل عام، والمؤسف أن هناك اتجاها حكوميا يسعى لإيقاف كل أشكال دعم الفنون حتى أن شاعرة جميلة وصديقة لى تحاول منذ سنوات نشر أول أعمالها ولم تتمكن.. وأنا نفسى تعرضت لرفض نشر أعمالى أكثر من مرة من «دار نورتون»، مما اضطرنى للجوء لمطابع مستقلة، وقد أصدرنا مؤخرا مجلداً جامعاً لمجموعة كتاب الشيروكى وآخر عن كتاب النافاجو».

**** أعرف أن لك فرقة موسيقية.. فأى موسيقى تعزفون؟ هل ثمة آلات هندية مستخدمة؟**

ـ نحن نستخدم «توليفة» من الجاز (الفضل فيها يرجع لصديقى جيم بيبر الذى رثيته بقصيدة وهو من قبيلتى وكان عازف ساكسفون ويشبه الدب عندما يضحك وكتبت عنه أنه كالدب الجميل).. أقول الجاز وموسيقى الروك والريجا.. فى مرثيته المغناة تسمعين أصوات خلفية هى طقوس ليلية راقصة، إذ أننى أشارك فى رقصات قبيلتى ونستخدم هنا أصداف السلاحف وقشورها فنربطها في أحزمة على أرجلنا بدلا من الطبل.. وتتداخل الأصوات مع صوت من أحد أنفاق المدينة وألقى أشعارى على هذه الألحان حتى أنى بعت منزلى لأستطيع الوفاء بنفقات شركات التسجيل والكاسيت. واسم فرقتنا «العدالة الشعرية».. ربما لأنى أتصور أننا كلنا نبحث عن العدالة!

(ملحوظة: كانت ترتدى صديريا بدوى الصنع قالت إنه هندى أحمر).

**** عندما تغنين وتعزفين مع فرقتك.. هل ترتدين زيك أو ما يمكن أن نسميه زيا هنديا قوميا مثلا؟**

ـ لا.. نا لا أبيع نفسى.. ولا أعرض تراثى للبيع.

* * *

«إن بعض الغناء هو لغة السحاب»
(جوى هارجو)

عندما اشتريت «الماندالا» الدائرية الهندية المصنوعة من أخشاب البامبو وبعض الفراء الصناعى من منتجع جبلى فى مدينة «بولدر» بولاية كولورادو الأمريكية منذ سنوات، قالوا إنها مجلبة للحظ وطاردة للشرير من الأرواح.. ورغم أنى لا أؤمن كثيرا بالخرافة إلا أنى لم أصادف سنوات سعيدة منذ شراء الماندالا.

ربما يكون السبب أنها مازالت حبيسة إحدى الحقائب!

انتظرت الشاعرة الهندية (الفرنسية) الأمريكية جوى هارجو كثيرا بعدما رأيتها عبر القمر

الصناعى تلقى ما أعجبنى من شعر.. وفرحت عندما علمت أنها آتية إلى بلاد النيل.

وجوى هارجو التى نترجم لها بعض الأشعار هنا على سبيل المثال فقط إلى جانب عدد من شعراء الهنود الحمر المعاصرين، كانت أستاذة للإبداع الشعرى فى جامعة نيومكسيكو، ثم بعد ذلك جامعة أريزونا قبل أن تستقيل لتتفرغ للكتابة والتأليف الموسيقى والعزف مع فرقة موسيقية. ذهبت فى صباها لمدرسة هندية خاصة لدراسة الآداب. كان ذلك فى الستينيات، لكنها لاحظت أن الأساتذة فى المدرسة العليا كانوا يربطون الطلبة فى الأسرة كعقاب. جدتها ناعومى هارجو كانت رسامة مثلها وتعزف الساكسفون.. أيضا مثلها.. عزفت فى حفلات الأوليمبياد من قبل، وتنوى السفر لإلقاء الشعر والغناء فى الهند واليابان وأوروبا، وستعود ـ كما تقول ـ مرة ثانية إلى مصر.

«لم أسمع موسيقى مصرية عندما ولدت.. لكن وتحديدا منذ عشر سنوات بدأت أسمعها».

يبلغ عدد قبيلتها ٢٠ ألف مواطن ومن أشهر دواوينها «أى قمر قادنى إلى هذا؟»، (١٩٨٠) وكان «لديها بعض الجياد) (١٩٨٣)، ومؤخرا انتهت مع عدد هائل من المبدعات الهنديات الأمريكيات من كتاب «إعادة اختراع لغة المستعمر ـ كتابات المرأة الهندية الأمريكية».

وتكتب سيناريوهات العديد من الأعمال السينمائية مثل «أصل رقصة لتاج الآباشية»، و «البداية»، ومسرحيات تعليمية لتليفزيون نبراسكا.

ونعرض هنا أيضا نماذج لشعراء هنود أمريكيين آخرين فى مقابل النماذج الشعرية القديمة الجذور التى قمنا بترجمتها لأجيال من الأجداد، وكان المستعمر هو الذى يختار أن يترجمها.. وكيف يترجمها علنا نصل إ لى الحس الأصدق لشعب يتمسك بما تبقى من هوية.. يعتدى عليها بالتذويب.

قصيدة «الفجر الماطر» هى نفسها اسم ابنة الشاعرة، فالأسماء ـ كما أشرت فى المتن النقدى للموضوع ـ مستعارة من الطبيعة.

أما الشاعر «دوين النسر الكبير» فينتمى إلى قبيلة «الأوساجى»، وهو أيضا ناشر معروف يرأس دار «Mile River Pres» ويعمل ضمن حلقة شعراء كاليفورنيا الأكاديميين.

والشاعرة ليندا هوجان، فهى من قبائل «الشيكاسو» لها عدة مجموعات شعرية وقصصية. أحدث إصداراتها «الرؤية عبر الشمس» وحصلت على جائزة الكتاب الأمريكى من مؤسسة «ماقبل كولومبوس».

أما الشاعر «جيرى هوبسون» فهو من أصول تنتمى لأكثر من قبيلة، منها قوات المارينز الأمريكية فى حرب فيتنام!! (يبدو أن السياسات الاستعمارية تتشابه فى كل الأمكنة) ثم اشترك بعد هذا فى حركات السلام ومناهضة الحروب. وهو يدرس فى جامعة نيومكسيكو، ومن أشهر أعماله «صيد الغزلان وقصائد أخرى».

ونعرض أيضا مقتطفات من أشعار جوجيسجى، وهو الاسم الهندى الأحمر للشاعر كرول أرنيت، وهو من دماء شيروكية ـ فرنسية. ينتمى لعشيرة الغزلان. يدرس الإنجليزية فى جامعة سنترال ميتشيجان وله أكثر من تسعة دواوين شعرية.

كذلك «آر. إيه» الدب الصغير، والذى نقدم له «ثلاثة أشعار مترجمة لأكتوبر»، ينتمى لمستوطنة الميسكواكى (الأرض الحمراء) فى وسط ولاية أيوا.. ومن أشهر أعماله «شتاء السمندر» و «منطقة الغابات» و «الموسيقى الخفى».

قصة الخلق
جوى هارجو

كل يوم هو إعادة تمثيل لقصة الخلق
نحن نظهر من مادة كثيفة غير متكلمة
من خلال وميض القوة لمادة الحلم
هذا هو العالم الأول
والأخير
عندما نهجر ذواتنا للتليفزيون
ذلك الصندوق الذى يفصل العالم عن الحلم
يبدو الأمر كما لو كنا قد اختطفنا
ووضعنا فى صرة
محمولة على ظهر رجل أبيض
يدعى أنه يمتلك الأرض
والسماء
وفى الصرة كانت كل شعوب العالم
حاربنا حتى أحدثنا ثقبا فيها
عندما سقطنا لم نكن نعى السقوط
كنا نقود السيارات إلى السوق المغلق
وكان الأطفال فى المدارس يتعلمون الطرح
مع البنادق
أغرقنا أنفسنا فى مكان ما
فى نقطة الحضارة المتناقضة
ليس بعيدا عن صرة الخدع لذلك المخادع
كل فكرة كانت كما تخيلناها
نجوم المدن
كل مخلوق وكل ورقة شجرة كما تخليناها
عندما سقطنا لم نكن نعى السقوط
كنا نقود السيارات إلى السوق المغلق
وكان الأطفال فى المدارس يتعلمون الطرح
مع البنادق
يحتاج الخيال للمديح
كما يحتاجه كل شىء حى
نحن أدلة على هذا المديح
وعندما نضحك لا يمكن لشىء أن يحطمنا
ليس ثمة قصة أو أغنية يمكن أن تترجم
التأثير الكامل للسقوط
أو قوة الكون الصاعد
الصاعد
الصاعد
وضع أطفالنا بنادقهم عندما وضعنا نحن بنادقنا
ليتخيلوا معنا
نتخيل الحلقة اللامعة بين القلب والصوت
نتخيل موائد من الطعام للجميع
نتخيل الأغنيات

فكان أن أضاءنا الخيال
تحدث معنا
حلم معنا
وأحبنا

* * *

قصة الخلق
جوى هارجو

أنا لا أخشى الحب
أو نتيجته النو
ليس سهلا قول هذا
ليس ثمة ماهو سهل
عندما تتدلى أحشائى
بين الجنة والخوف
أنا خجلى
لم أمتلك أبدا الكلمات
التى تحمل صديقة من موتها
إلى النجوم بدقة
لم أمتلك الكلمات
التى بها أحمى شعبى
من الجفاف
أو ضرب النار
إن الأنجم التى خلقتها الكلمات
تحوط هذا البيت
المصنوع من كالسيوم الدم
هذا البيت يتهدده التمزق
بأحجار الخوف
فإذا كان لهذه الكلمات أن تفعل شيئا
إذا كان لهذه الأغنيات أن تفعل شيئا
أقول: بورك هذا البيت بالنجوم
ولنتسمَّر بالمحبة

* * *

الفجر الماطر
جوى هارجو

لازال بإمكانى إغلاق عينى وفتحها لارتفاع أربعة أدوار إلى الجنوب والقرب من المستشفى وهو تقريبا اتجاه «آكوما»، ثم عبر ذلك المشهد إلى أسقف بيوت الآلهة الذين تعلموا أنه ليس ثمة نهايات.. فقط بدايات. ذلك اليوم القائظ كانت الحرارة تتراقص فى أمواج عبر سقوف السيارات وقف كلانا عند ذلك الباب من الشرق واستمعنا لفترة طويلة لأصوات جداتنا وصوت الريح الفرشاة لأجنحة مقدسة ونقر حبات المطر فى اليقطين الجاف. كان على أن أشارك فى الحلم بك داخل الذاكرة ودس رأسك فى وعاء جسمى بينما اصطف الأسلاف لمنحك اسما مصنوعا من أحلامهم الملقاة مرة أخرى فى هذه اليخنة من الأرواح واللحم الثمين. وإطلاقك خارجى كما أطلقك مرة أخرى فى احتفالية الأحياء هذه.. بعدثلاثة عشر عاما.

وعندما ولدت حملتك مبتلة وغير مطوية مثل فراشة حديثة الولادة من شرنقة جسدى، وتنفست معك بينما تنفست نفسك الأول.. وعندما كان وعدك بحمل الأمر مثلنا جميعا هذه الرحلة الهائلة.. لأجل الحب ولأجل المطر.

* * *



تذكّر •
جوى هارجو

تذكر السماء الى ولدت تحتها
اعرف قصة كل نجم
تذكر القمر.. اعرف من يكون. قابلته مرة فى مدينة ايوا
تذكر مولد الشمس فى الفجر. إنها أقوى أوقات الزمن
تذكر المغيب وحلول الليل
تذكر مولدك وكيف عانت أمك
لإعطائك هيئة ونفسا
أنت دليل حياتها وحياة أمها وأم أمها
تذكر أباك ويده التى تهدهد
لحم أمك وربما قلبها أيضا
وربما لا..
إنه حياتك أيضا
تذكر الأرض التى أنت جلدها
أرض حمراء أرض صفراء أرض بيضاء أرض بنية
أرض سوداء.. نحن الأرض
تذكر النباتات، الأشجار، الحيوانات
كلهم لهم قبائل ولديهم عائلات وتاريخ
تحدث معهم. استمع إليهم. إنهم أشعار حية
تذكر الريح. تذكر صوتها. إنها تعرف أصل هذا الكون
سمعتها تغنى أغنيات الحرب الراقصة للكايو واو فى أطراف المنطقة الرابعة
والمنطقة المركزية مرة.
تذكر أنك جميع البشر وأن كل البشر أنت
تذكر أنك هذا العالم وأن هذا العالم أنت
تذكر أن كل شىء فى حركة.. ينمو.. إنه أنت
تذكر أن اللغة تنبع من هذا
تذكر الرقصة التى هى اللغة.. التى هى الحياة
تذكر
لتتذكر

* * *

أردك من جديد
جوى هارجو

أطلق سراحك ياخوفى الجميل المفزع
أطلق سراحك
أنت توأمى المحبوب الممقوت
لكنى لا أعرفك الآن كائنا
أطلق سراحك بكل الألم الذى من الممكن أن أعرفه لدى موت أطفالى
لم تعد من دمى
أردك للجنود
الذين حرقوا منزلى
قطعوا رءوس صغارى
اغتصبوا إخواتى ومارسوا الشذوذ عنوة مع أشقائى
أردك إلى كل من سرق الطعام من أطباقنا
عندما كنا جوعى
أطلق سراحك أيها الخوف
لأنك تمسك كل هذه المشاهد أمامى
أنا التى ولدت بعيون لا يمكنها أن تغمض
أطلق سراحك
أطلق سراحك
أطلق سراحك

أطلق سراحك
أنال لا أخشى الغضب
أنال لا أخشى الفرح
أنال لا أخشى الجوع
أنال لا أخشى الامتلاء
أنال لا أخشى أن أكون سوداء
أنال لا أخشى أن أكون بيضاء
أنال لا أخشى أن أكون ممقوتة
أنال لا أخشى أن أكون محبوبة
محبوبة
محبوبة
أيها الخوف
آه! لقد خنقتني لكني أعطيتك الحبل
لقد أخرجت أحشائي لكني أعطيتك السكين
لقد التهمتني لكني استلقيت أمام النار
أسترد نفسي أيها الخوف
لم تعد ظلي بعد الآن
لن أمسك بك في يدي
لا تملك أن تحيا في عيوني
وأذني
وصوتي
وبطني
أو في قلبي
قلبي
قلبي
تعال هنا أيها الخوف!
أنا أحيا
وأنت ترتعد من الموت!

* * *

كان لديها بعض الجياد

جوي هارجو

كان لديها بعض الجياد
كان لديها جياد أجسادها من رمل
كان لديها جياد كانوا خرائط من الدم
كان لديها جياد كانوا جلود ماء المحيطات
كان لديها جياد كانوا هواء السماء الزرقاء
كان لديها جياد كانوا فراء وأسنانا
كان لديها جياد كانوا من الجبس يتكسرون
كان لديها جياد كانوا شظايا من تلال حمراء
كان لديها بعض الجياد
كان لديها جياد بعيون القطارات
كان لديها جياد بربطات عنق بنية داكنة
كان لديها جياد تضحك أكثر من اللازم
كان لديها جياد ترمي الأحجار على بيوت الزجاج
كان لديها جياد تلعق شفرات الحلاقة.
كان لديها بعض الجياد
كان لديها جياد ترقص في أحضان أمهاتها
كان لديها جياد يعتقدون أنهم الشمس
وتلتمع أجسادهم بالحروق مثل النجوم
كان لديها جياد ترقص الفالس ليلا فوق القمر
كان لديها جياد تخجل أكثر من اللازم
وتبقى هادئة في مرابط من صنعها
كان لديها بعض الجياد
كان لديها جياد تحب أغاني الاسطمب

الراقصة للكريك
كان لديها جياد تبكى فى جعتها
كان لديها جياد تبصق فى وجه
الملكات الذكور اللواتى جعلنهم يخافون
أنفسهم
كان لديها جياد تقول إنها تخاف
وكان لديها جياد كاذبة
كما كان لديها جياد تقول الحقيقة
والتى انتزعت من ألسنتهم
كان لديها بعض الجياد
كان لديها جياد تسمى نفسها خيلا
كان لديها جياد تسمى نفسها روحا
واحتفظت بأصواتها السرية لنفسها.
كان لديها جياد ليس لها أسماء
كان لديها جياد لها كتب من الأسماء
كان لديها جياد تهمس فى الظلمة
كان لديها جياد تخشى أن تتكلم
كان لديها جياد تصرخ من الخوف،
والتى تحمل السكاكين لتحمى نفسها
من الأشباح
كان لديها جياد تنتظر الدمار
كان لديها جياد تنتظر البعث
كان لديها بعض الجياد
كان لديها جياد تركع على ركبها أمام
أى مخلص
كان لديها جياد تعتقد أن ثمنها
العالى أنقذها
كان لديها جياد حاولت إنقاذها
وتتسلق سريزها ليلا وتصلى بينما
تغتصبها
كان لديها بعض الجياد
كان لديها جياد تحبها
وكان لديها جياد تكرهها
وكانت هذه نفس الجياد

* * *

وعد الخيول الزرقاء
جوى هارجو

يستحيل الحصان الأزرق إلى خط من
برق
ثم الشمس
تقرب الفارق بين الحزن
والحاجة لأن نمدح ما يبعث فينا
البهجة
لا أستطيع أن أحسب
كيف تميل الأرض بجوع صوب
الشمس - ثم تجفف المطر
أو كثافة هذا الاحتياج غير المحتمل
لأن أكون جوارك. إنه أمر محسوس -
فلسفة هذه الأرض
بل ومألوف فى الحلكة.
مثل جلدك تحت يدى. نحن كرة
أرضية صغيرة
وهذا ليس بسيطا. فى النهاية
سنستحيل ترابا.. معا ويمكن أن
نستخدم
لصنع منزل أو إيقاف فيضان أو زرع
طعام لهؤلاء الذين لن يتذكروا أبدا من
كُنا
والذين لن يعرفوا أننا أحببنا بعنف
يصبح الضحك والحزن فى النهاية
نفس الأغنية التى تحيلنا إلى أقرب
نجمة
نجمة من الأبدية وعناصر تراب يكاد
لا يرى
فى الشفق بينما ترتحل أنت شرقا
أركض من خيول زرقاء تسور القلب
وأحلم بوعد بعدما لم يعد الوعد
ممكنا.

* * *

أغنية المهجن
جو جيسجى

لا تثيروا غضب كاملى الدم
لا تثيروا غضب البيض
قفوا هنا
وسط
الشارع الملعون
ولتتعرضو للدهس

* * *

أغنية الموت

أنا هنا
فقط لفترة قصيرة
لقد أحببت
بهجة الأرض
أهلا ياموت
....
قال الرجل العجوز
سوف يقول لك البعض:
ليس مهما،
هذه كذبة
فكل شىء.. كل شىء صغير
يهم
ولا شىء طيب
يحدث سريعا

* * *

«الدب الصغير»
ثلاث قصائد مترجمة
لأكتوبر

أيتها العجوز أتمنى ـ على الأقل ـ أن
تريني فى المستقبل
عندما أصير رجلا عجوزا
حتى لا تمسك النيران
بثيابى الفضفاضة
عندما أتسامر والشباب
بينما يتحلقون سكارى
حول نار المخيم
وبالطبع سوف أقص عليهم
أمورا دنيوية
....

والآن بعدما بدأ موسم الخريف
يدرك المرء فجأة أن فعل العيش يمر سريعا
أحيانا يكون الربيع كذلك
الأخضر يمرق سريعا
أنا فى الثانية والثلاثين
أشجار البليسان تهتز
بالمطر البارد والريح
يقف رجل مرئى
ورغم أن ثمة أشياء كثيرة يجب إنجازها
إلا أنه من العجب أن أجد بداخلى هذه الرغبة المفاجئة

* * *

أنا أذهب للصيد
يقولون إن البيض
فى المدينة سوف يدفعون
مائة دولار
لأى من يصطاد
أكبر سمكة سلّور
أو سمكة راقوُد
أنت تعلمين أنى أحب السمك
سوف يكون بمقدورنا

دعوة وإطعام الكثير من الأصدقاء
وأن نشترى كذلك
موقدا من حديد الزهر
بما أن لجنة العمل
تجاهلت طلب التجوية الذى قدمناه
لكن.. الله!!
سنكسب القضية

* * *

شوارع باريسية
دوين النسر الكبير

(١)

الموسيقا البعيدة
تتسلل عبر النافذة
من شارع راسبيل
كنت قد نسيت أننى سأحس
بالجوع أو البرد أو الألم
كنت قد نسيت أننى سأعود
ليس ثمة اسم
لذلك الزمن
عندما رقدنا معا
كيف استمر هذا البيت قائما
كيف يسطع الضوء
فوق الدرجات
عبر الشارع
وكيف يمكن لهذه الأجساد الصلبة
أن تظهر وتختفى
مثل الموسيقى البعيدة
التى نسمعها عبر الرياح

(٢)

عندما تقابلنا
اعتقدت أن شيئا
لن يفرقنا
ولا حتى المسافة
رأيت وجهك
من خلال الحاجز الزجاجى
لمطعم
لكنك اختفيت
عندما ركضت إليك خارجا
هل كنت أنت حقا؟
دائرة الصمت
شارع الأسمنت
والأشجار

* * *

الحقيقة أن
ليندا هوجان

فى جيبى الأيسر يد من قبيلة الشيكاسو
تستقر فوق عظام الحوض
فى جيبى الأيمن يد بيضاء
لا تقلقوا. إنها يدى وليست يد لص
يد امرأة تنام فى سرير مزدوج
رغم أنها تقع فى الحب بأسرع مما يليق
وتمضى بيديها فى جيوبها الخاوية
رغم أنها كثيرا ما وضعتها فى جيوب الآخرين
حبا.. وليس من أجل المال
وعن الأيدى أحب أن أقول
أنا شجرة فروعى مطعمة
أثمر نوعين من الفاكهة
ربما المشمش والكرز
لكن الأمر ليس كذلك
والحقيقة أننا نزدحم ونتخبط فى

بعضنا البعض ليلا
نريد العفو
ليندا يافتاة
لطالما أخبرتك
أنه لهراء
من أحب من؟
ومن قتل من؟
هأنذى ملتصقة
مثل هيئة مدنية للحفاظ على الغابات
مر بى الكساد الكبير
لا فرق.. فهما قناعان للروح
والعملات المعدنية والمفاتيح تمتلك أسنان الملكية الجادة.
يافتاة، أقول لك
إنه من الخطر أن تكونى امـــرأة/ مواطنة لبلدين
كلتا يديك فى ظلمة جيبين خاويين
رغم أنك تمشين وتصغرين
كما لو لم تكونى خائفة
تعلمين أى الجيوب يعيش فيها العدو
وتتذكرين كيف يكون القتال
ولهذا الأجدر بك أن تواصلى المسير
كما أنك تتذكرين من قتل من
ولهذا تريدين العفو
ثم إن هناك ذلك الطرق على الباب
فى وسط الليل
اهدئى.. ثمة أمور أخرى للتفكير فيها
الأحذية مثلا
هذه بحق هى أقنعة الروح
الحذاء الأيسر
والآخر الأيمن ذو القدم البيضاء

***

صحراء

ليندا هوجان

إنها الأرض
الجلد ممدود عارى
مثل امرأة تعلم بناتها الزراعة والحرث
لكنهن يتركن النمل فى أماكنه
والعناكب فى أماكنها
تعلمهن تحريك التربة
حبة فحبة
ويزرعن بحرص
حتى إن البذور تنمو من أياديهن
وعندما يتعلمن الغزل
فإنهن يصنعن الدانتيلا
أعمدة فقرية بيضاء للصبار
عمود فقرى
تحتوى الدانتيلا سخونة الشمس
وقمر المساء العارى
وتنسج أغنية الحزن للطفل الأكبر
حتى لتشابه الرياح كثيرا
إنها الغابة وقد استحالت رملا
لكنها تستمر
تشرب الحشرات الرطوبة
من على أجسادها
وتنمو صبيرة الشتاء الذابلة
من الرمل الجاف
بنقطة ماء واحدة
هذا هو ما أعلّمه لبناتى
أننا نساء
مئات الأميال من الخضرة
تأذن لنفسها بالخروج من جلدنا
وتنتهى السماء الحمراء عند أقدامنا
بينما تبدأ الأرض عند رءوسنا



ملف

الهنود، عبر العهود ، فى هوليوود

وليد الخشاب

ما من شك أن صورة الهندى الأحمر فى السينما الأمريكية قد تغيرت على مدار قرن من عمر صناعة السينما:

بشكل تبسيطى، لم يكن الهندى موجوداً على الشاشة، مثله مثل الزنجى، فى مرحلة البدايات. أو كان موجوداً بوصفه شريراً متوحشاً يهاجم قوافل البيض الطيبين أو يسطو على مزارعهم، كأنه مجرد قاطع طريق، يهاجم أصحاب الأرض الذين يعمرونها بالزراعة والتجارة. بذلك يقلب نموذج الهند فى هوليوود حقائق التاريخ ويتحول الهندى صاحب الأرض الذى يتعرض للإبادة، إلى مجرد طفيلى لص، وبذلك يتم اغتياله مرتين مرة فعلياً وماذياً ومرة معنوياً وتاريخياً، على الشاشة.

تشير دائرة المعرف البريطانية إلى أن صورة الهندى السلبية الظالمة، التى سادت حتى الخمسينيات، قد بدأت تحظى بالإنصاف منذ الستينيات، وإن كان ذلك جزئياً. فحتى اليوم نجد الهنود المتوحشين الأشرار فى أفلام الغرب الأمريكى. لكن الإنصاف يقتضى أن نلاحظ أن تعامل هوليوود مع الهندى الأحمر كان

أحياناً ما يتسم بشيء من التعاطف، حتى منذ الأربعينيات. ويقتضي الإنصاف كذلك أن نقرر أن الهنود الحمر لم يصنعوا أفلاماً عن أنفسهم، فظلوا في أفضل الحالات نماذج إنسانية خيرة أو شجاعة، دون إشارة لكونهم أصحاب الأرض الذين يتعرضون لغزو الرجل الأبيض ولكونهم بالتالي أصحاب حق في استخدام كافة أشكال المقاومة العنيفة ضد الأمريكان.

ينبغي أيضاً ألا ننسى أن الانطباع القوى عن صورة الهندى الأحمر السيئة في هوليوود يعود إلى طوفان من أفلام الفئة (ب) غير ذات الأهمية الفنية والتى تكتفى بالإثارة والتسلية السهلة، والتى تكاد تغطى تاريخ السينما الأمريكية كله، حتى السبعينيات. على كل حال، هناك الكثير من الأفلام الأمريكية جيدة الصنع التى تعرض الهندى وفقاً للكليشيه المعروف، الذى لا يخلو من نقيصة واحدة: شرس، غادر، متوحش، يرفض التحضر، لص، الخ... لكن تأمل الأفلام التى يفترض إنها لا تمجد عنف البيض تجاه الهنود على نحو مطلق، يكشف أن الهنود خاسرون على طوال الخط.

هناك بعض الأفلام الرومنسية التى تتخذ الغرب الأمريكى قناعاً. فهى بالأساس تحكى عن حب بين نقيضين، بين طرف قادم من عالم الحضارة وآخر من عالم بدائى. منذ عام ١٩١٤، نجد" سيسيل دى ميل" وقد أخرج فيلم" زوج الهندية" وهو يبدو، على ما وصلنا عنه، فيلماً عن قصة حب، لا تظهر فيها الهندية كممثلة لشعبها، بل كشخصية غرائبية من بيئة فطرية تجذب الرجل حامل الحضارة، وهى تيمة رومنسية مطروحة من القرن ١٩ فى الأدب، حيث حنين الرجل المتحضر للطبيعة والبدائية. ومقلوب هذا الفيلم هو" المحارب الهندى" من إخراج" أندريه دى توث" عام ١٩٥٥. حيث يحكى قصة حب بين طرفين من الهنود والبيض ونرى فيه فظاظة الهنود، رغم حرارة الحب فى قلوبهم. الهدف هنا أيضاً رومنسى، يبرز اجتماع الضدين فى الشخصية الرئيسية، مثلما يجمع" أحدب نوتردام" بين قمة القبح البدنى وقمة الرقة والعاطفية. وفى النهاية، تظل الرسالة متوازنة: الهندى قد يكون طيباً لكنه فى النهاية متوحش ينبغى تحضيره، بقيم الغرب. أما باقى الرسالة، فيكمله المشاهد خارج السينما: إن لم يقبل الهندى التحضر، فسيختفى، ولو سلماً، لأن عجلة التاريخ ستدهسه.

عام ١٩٤٨، صنع" جون فورد" فيلماً هاماً عن مذبحة شهيرة تعرض لها الآباش، بعنوان" قلعة الآباش". وأدان فيه الجنرال كوستر قائد

فرقة الفرسان الشهير الذى أباد هنود الآباش. لكن مع هذه الإدانة، يظل الهندى شرساً متوحشاً وتظل القضية مطروحة مغرضة. فالفيلم لا يناقش حق الهندى فى الدفاع عن أرضه ضد الغزو، بل يدعو لحقه فى الحياة فى سلام، فى جزء من الأرض التى يتفضل الغازى الأبيض بتركها له، وتحت حماية سلاح الفرسان الأمريكى. والفيلم يدين العنف والإبادة التى يتعرض لها الهنود، لكنه يكرس فكرة الغزو" الحضارى"، التى تعنى فى النهاية قبولاً بالاحتلال الأمريكى - وهذا هو نفس مبدأ الأرض مقابل السلام الذى يحاول الأمريكان فرضه اليوم على الفلسطينيين.

ومع تطور السينما الأمريكية، صنع" أرثر بين" عام ١٩٧٠" الرجل العظيم الصغير" عن نفس المذبحة، حيث أدان الجنرال الأمريكى كوستر وسخر منه، فى مقابل تقديم الهندى بشكل يحمل قدراً من التعاطف، وهو ما نجده فى فيلم جون فورد" الشيين" عام ١٩٦٤. هنا يتضح موقف" فورد" بإيجابية أكثر تجاه الهنود، حتى أن التحضر تصبح صفة لهنود الشيين فى الفيلم، مقابل وحشية البيض كان عرض الهنود كوحوش، مواكباً لنمو الشعور القومى الأمريكى، الذى يتقوى بالصراع ضد العدو، والذى كان الهندى فى هذه الحالة. ساد ذلك السبب منذ بدايات السينما، ولم يكن انتصار الشعور القومى ببعيد، إذ انتهت الحرب الأهلية الأمريكية فى نهاية القرن ١٩. وفى الأربعينيات، مع انتصارات أمريكا فى الحرب العالمية الثانية، ظهرت موجة من أفلام الغرب تمجد قوة البطل الأمريكى واستخدامه العنف لفرض قيمه. إن كان كثير من النقاد يرى فى أفلام الغرب معادلاً للملحمة، التى هى تعبير عن الذات القومية، فإن" بول زومتور"، فى كتابه عن" الشعر الشفاهى" يرى أن الملحمة دائماً ما تحكى قصة صراع مع العدو القومى. لذلك كان محكوماً على الهندى، فى رأينا، أن يدفع ثمن نمو الشعور القومى الأمريكى وأن يلعب دور العدو.

أضف إلى ذلك أن السينما الأمريكية كانت دائماً وسيلة لإعادة كتابه التاريخ. فهى تبرر إبادة الهنود بكونهم متوحشين يهاجمون البيض (مع أن العكس هو الذى كان يحدث بالأساس) مثلما صورت أمريكا منتصرة فى فيتنام فى سلسلة أفلام" رامبو" (على عكس الفضيحة التى جللت هزيمة القوات الأمريكية فى بلاد" هوشى منه").

أما فى الستينيات، مع نمو الوعى المعادى للإمبريالية، حتى فى أمريكا نفسها، فكان من الطبيعى مراجعة صورة الهندى الأحمر

وكان من الطبيعى أن تقدم هوليوود على تقديمه كنموذج إيجابى، وهى مطمئنة إلى تعاطف الجمهور والمؤسسة الحاكمة مع هذا النموذج، بما لا يهدد الأفلام تجارياً. وقد تزامن هذا التعاطف مع التسامح (النسبى) المتزايد حيال الأقليات، مثل الزنوج، لا سيما بعد مشاركتهم فى الحرب العالمية الثانية.

فى هذا الإطار، يمكن فهم نموذج الهندى الطيب، الذى وجد فى الخمسينيات، فى المرحلة الانتقالية بين الصورة المشوهة للهندى وبين الصورة المتعاطفة مع الهندى، صاحب الحضارة، والأرض، التى ظهرت فى الستينيات. فى قاموس" لاروس السينمائى"، ويقول" كريستيان فيفيانى" إن الموقف حيال الهندى قد تطور (فى الخمسينيات) بحيث أصبحت النظرة الفنية تتجاوز نمط الهندى المتوحش، لتعترف بآدميته وكرامته وحضارته، فى أفلام مثل" باب الشيطان" لأنتونى مان (١٩٥٠) و"السهم المكسور" لديفنثر (١٩٥٠). لكن" فيفيانى" يحذرنا: فكثيراً ما تحدث فى أفلام تلك النوعية" المتوازنة" مقابلة بين الهندى الطيب، الذى يقبل التعاون مع البيض والهندى الشرير، الذى يريد الحرب. ونضيف نحن أن مبدأ هذه الأفلام هو استيعاب الهنود كأقلية فى المجتمع الأمريكى – وهو ما يحدث بالفعل.

أى أنها تعترف بأن هناك هنوداً طيبين، لكن طيبتهم مشروطة بقبولهم بالسلام الأمريكى – نفس الشىء بالنسبة لتصنيف أمريكا للعرب المتطرفين والعرب المعتدلين فى يومنا هذا. لذا لا يوجد فى الخمسينيات هندى طيب واحد يريد الحفاظ على استقلاله.

فى السبعينيات، ظهر مثلاً فيلم "العسكرى الأزرق" ١٩٧٠ من إخراج" رالف نيلسون" المتعاطف مع الهنود، وإن كان مغرقاً فى العنف المتبادل بينهم وبين البيض، بالنسبة لأفلام تلك الفترة. لكن لا شك أن أكثر أفلام هوليوود احتراماً للهندى ولحضارته وأقلها اعتماداً على الغرائبية، هو" الرقص مع الذئاب" بطولة وإخراج كيفن كوستنر (١٩٩١).

ولا عجب وكوستنر ينحدر من أصل هندى، من قبائل" الإيروكوا".

فى" الرقص مع الذئاب" قصة جندى أمريكى يصاب بالتقزز من العنف الحادث فى الحرب الأهلية، بين الأمريكان بعضهم بعضاً. بعد الحرب، يكتشف جمال الهدوء والسلام فى موقعه القريب من هنود" السيو" يتعرف على حضارتهم ويعجب بها ويتزوج منهم ويتحول إلى هندى مؤمن بالسلام.

لكن سرعان ما تنقض الحكومة الأمريكية مواثيقها مع السيو وتدبر لهم مذبحة - ظهر فى الفيلم بعد مائة سنة بالضبط من تاريخها: ١٨٩١. ويضطهد بطل الفيلم ويؤسر بوصفه عدواً.

ولا يحرره إلا أصدقاؤه "السيو" ولا يحميه إلا الانضمام إليهم فى رحلة الشتات.

وفى هذا الفيلم يظهر الرجل الأبيض متوحشاً فى الحرب الأهلية، يقتل ببرود، أو يأمر بقطع أطراف الجنود منعاً للغرغرينا، دون رحمة أو ترو. ثم يظهر متوحشاً فى إبادته للهنود وناقضاً للعهود.. وهذه حالة نادرة للاعتراف الأمريكى بإخلال الولايات المتحدة بمواثيقها مع الهنود وباحتلالها للأراضى التى وافقت على تركها لهم فى بداية استعمارها للقارة.

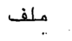
لكن يظل "الرقص مع الذئاب" حاملاً للتوازنات الهوليوودية. فمقابل الهنود "السيو" المتحضرين، نجد قبيلة أخرى متوحشة، تمارس السلب والنهب. ومقابل البيض والأشرار، نجد الجندى بطل الفيلم، الذى يسهم بنصيب وافر فى الصيد وفى حماية قبيلة "السيو" والذى يتعامل معهم بفهم وحب، مما يبرئ أمريكا من ذنبها التاريخى. فالنموذج الذى تتعاطف معه ويعلق فى الذاكرة هو الجندى الطيب، بينما الواقع التاريخى أن أمريكا قد أبادت الهنود الحمر وأن أمثال هذا الجندى الطيب - إن كانو قد وجدوا - لم يكونوا ممثلين لقطاع ما فى الشعب الأمريكى، يرفض الاحتلال والاستعمار، وإلا لسمعنا عن شكل ما من أشكال الاحتجاج.

لكن تظل نماذج الهنود "الطيبين" فى "الرقص مع الذئاب" عميقة وواقعية. فنجد زعيم السيو الشجاع، الصادق، والذى يعتبر طيبا، رغم أنه لا يقبل التنازل عن أرضه وهويته للأمريكان.

ونجد صديقه الذى يتعلم التجارة بالمقايضة مع الجندى الأمريكى وهو نموذج آخر للتكيف وتقبل الآخر، دون القبول بانسحاق الهوية. والأهم من ذلك أننا لا نجد كليشيه الهندى الدموى الذى يبغى الحرب، بل نرى نموذج الهندى الذى لا يثق فى وعود الرجل الأبيض - وهو معذور بحكم التجربة التاريخية.

بصفة عامة، كان نموذج الهندى فى السينما الأمريكية محكوماً بتطور نظرة المجتمع "للآخر". فى البداية كان الهندى هو المقابل الذى تتشكل إزاءه الهوية الأمريكية. ثم صار أقلية يرتبط تقييمها بمدى قبولها لشروط استيعابها فى المجتمع الأمريكى وتخليها عن هويتها الخاصة. وأخيراً صار الهندى موضوعاً تاريخياً يمكن التعامل معه بشىء من الموضوعية، مع ابتعاد "خطره" على الهوية الأمريكية.





أندريه فايدا:

سينما بولندا التسعينات

إعداد:
سمير فريد

أسهم فنان السينما البولندى أندريه فايدا (ولد عام ١٩٢٦) أكثر من أى مخرج آخر، فى وضع السينما البولندية على خريطة السينما فى العالم منذ أخرج أول أفلامه التمثيلية الطويلة «جيل» عام ١٩٥٥، ثم فيلميه التاليين «قنال» ١٩٥٧، و«رماد وماس» ١٩٥٨.

اعتبرت هذه الأفلام ثلاثية متكاملة عبر فيها الفنان عن جيله الذى بلغ سن النضج مع تحرير بولندا من الاحتلال النازى، وإقامة النظام الشيوعى التابع للاتحاد السوفيتى بعد نهاية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥ فى إطار تقسيم أوروبا بين المعسكرين الشيوعى بقيادة الاتحاد السوفيتى و«الحر» بقيادة الولايات المتحدة. وجاء تعبير فايدا عن ذلك الجيل بأسلوب ذاتى خاص ومتميز يستفيد من تيارات التجديد فى السينما بعد الحرب، ويسهم فيها فى الوقت نفسه.

أخرج أندريه فايدا ٣٩ فيلما منذ عام ١٩٥٠ (٤ أفلام تمثيلية قصيرة - ٣ أفلام تسجيلية قصيرة - ٣٢ فيلما تمثيليا طويلا). ومنذ أول أفلامه حتى الفيلم التاسع والثلاثين «من تكون هذه الفتاة» الذى عرض فى مسابقة الأفلام التمثيلية الطويلة فى مهرجان برلين ١٩٩٧ كان فايدا شاهدا على عصره من مرحلة النظام الشيوعى إلى مرحلة

«التضامن» فى مطلع الثمانينيات إلى مرحلة ما بعد النظام الشيوعى عد «ثورة» ١٩٨٩ وسقوط الاتحاد السوفيتى. بل إنه ليس مجرد شاهد، وإنما شارك فى صنع أحداث عصره.

«من تكون هذه الفتاة» أول أفلام فايدا التى تدور فى الزمن المعاصر لإنتاجها منذ فيلمه «رجل من حديد» عام ١٩٨١ عن حركة «التضامن» الشهيرة، أو ثورة «العمال» مع «المثقفين» ضد النظام الشيوعى. وهذه الحقيقة ليست مصادفة. أدرك فايدا الفنان الأصيل الذى لا يخمد حسه النقدى، ويتنفس آلام وآمال شعبه، إن عليه كما أسهم فى إسقاط النظام الشيوعى، العودة إلى الواقع المعاصر، وتناول الحياة فى بولندا بعد سقوط ذلك النظام.. واستجمع فى فيلمه الجديد خبراته العميقة فى الحياة والفن معا، وقد تجاوز السبعين من عمره، وقدم عملا فنيا يبدو فى ظاهرة بسيطا، ولكنه شهادة جديدة عن مرحلة جديدة ليس فقط فى بولندا، وإنما فى كل شرق أوروبا وكل العالم.

اختار فايدا رواية أدبية من أدب ما بعد الشيوعية عنوانها الأصلى «رواية غامضة عن النمو» للكاتب توميك ترازنا صدرت عام ١٩٩٤، وترجمت إلى الإنجليزية فى العام نفسه، وكانت من أكثر الكتب مبيعا فى بولندا وبريطانيا والولايات المتحدة. موضوع الرواية، وكذلك الفيلم، عن ثلاث فتيات زميلات فى فصل واحد فى إحدى مدارس وارسو الثانوية، يناهزن الخامسة عشرة، وكل منهن تعانى مشاكل المراهقة، إنها رواية من الروايات التى تصنف عادة بالروايات السيكولوجية أو روايات التحليل النفسى، ولكن مضمون الرواية، وكذلك الفيلم، لا يقتصر على التحليل النفسى.

إننا أمام فيلم عن ثلاث فتيات من الجيل الذى ينشأ فى بولندا التسعينيات بعد سقوط النظام الشيوعى: جيل المستقبل القريب، أو جيل مطلع القرن الحادى والعشرين الميلادى الذى يبدأ جغرافيا بعد سنوات قليلة، ولكنه بدأ تاريخيا عام ١٩٨٩.

محور الفيلم ماريزيا (انا فيلوكا) ابنة الفلاحين الفقراء التى تنتقل مع أسرتها إلى العاصمة وارسو حتى تلتحق بالمدرسة الثانوية. فى المشهد الأول قبل العناوين نرى ماريزيا فى القرية تعمل مع أمها وأخوتها فى الحقل، وفجأة تأتيها الدورة الشهرية لأول مرة. وفى النصف الأول من الفيلم نرى العلاقة بين ماريزيا وكاشيا (أنا موشا)، وفى النصف الثانى نرى العلاقة بينها وبين إيفا (أنا بوفيرزا)، ويجمع المشهد الأخير بين الثلاثة.

أسرة ماريزيا المكونة من الأب والأم والأبناء ماريزيا وأخوتها الصغار (ولدان أحدهما طفل ضرير وبنت) فى انتقالها من القرية إلى العاصمة وارسو تبدو مثل بولندا فى انتقالها من نظام إلى آخر. فالمرحلة الجديدة الانتقالية بكل معنى الكلمة تنعكس فى العاصمة وارسو أكثر من أية مدينة بولندية أخرى بالطبع. وفى

المشاهد الأولى بعد العناوين يبدو تبرم الأسرة خاصة الأم من الحياة الجديدة، فبعد أن كانوا يعيشون فى قرية صغيرة ويعملون فى الحقول ويشاهدون الأفق، نراهم فى شقة ضيقة بدور علوى من عمارة من عمارات الفقراء يصعدون إليها بمصعد كهربائى، ويرتعدون من العلو الشاهق، ولا يقتربون من الشرفة، ويكتفون بإغلاق الباب عليهم.

تدخل ماريزيا المدرسة ويبهرها سلوك زميلتها كاشيا التى ترتدى ملابس الغجر، وتتصرف وكأنها تملك المدرسة وليست مجرد طالبة بها، حتى أنها تضرب أحد التلاميذ أمام المعلمة لأنه سخر من ماريزيا. وندرك أن كاشيا من أسرة ثرية تعيش فى منزل فاخر، وأنها ابنة طبيبة ورجل فرنسى التقت معه أمها فى تونس وأنجباها من دون أن يتزوجا. تعيش كاشيا فى عالم خاص وتقرأ باسكال باللغة الفرنسية، وتؤلف الموسيقى باستخدام الآلات الحديثة فى منزلها. ولكنها تعانى من الصرع، وتقول لماريزيا إنها لا تؤمن بشىء، وأن فى داخلها شيطان يحكم كل سلوكها، وأنها أرسلت أول مؤلفاتها الموسيقية إلى أكبر نقاد الموسيقى، ولا تزال فى انتظار رأيه.

وتنبهر ماريزيا بسلوك زميلتها إيفا أيضا، وهى بدورها فتاة ثرية يملك والداها أحد الفنادق الجديدة ويتبادلان الحديث عبر التليفونات المحمولة، ولا يجدان الوقت للحديث مع إيفا. ولكن إيفا على النقيض من كاشيا، لا تهتم إلا بجمالها، وتدبير المقالب على سبيل اللهو والعبث. وبين كاشيا وإيفا تضطرب ماريزيا وتنقلب حياتها فى المدرسة وفى البيت مع أسرتها أيضا، ولكنها لا تفقد الحلم بأن تتمكن من علاج شقيقها الطفل الضرير. ويزداد اضطراب ماريزيا عندما يموت والد كاشيا فتحاول الانتحار، ولكنها تنجو. وعندما تذهب ماريزيا لزيارة كاشيا بعد شفاؤها تجد فى صندوق البريد خطاب الناقد الموسيقى، وهنا نصل إلى المشهد الأخير الذى يكشف مضمون الفيلم.

تفتح والدة كاشيا الباب فترى ماريزيا، وتتركها تدخل، وتغادر إلى عملها، تدخل ماريزيا من دون أن يشعر بها أحد، فتجد كاشيا مع إيفا يتحدثان عنها، ويسخران منها، وتقول كاشيا لإيفا إن ماريزيا تتصور نفسها شيئا، ولكنها فى الواقع الآنسة لا شىء، وهى الترجمة الحرفية لعنوان الفيلم، والتى فضلنا أن نترجم معناها إلى العربية «من تكون هذه الفتاة». تصدم ماريزيا صدمة عنيفة، وتخرج من شقة كاشيا من دون أن يشعر بها أحد أيضا، ولا تملك من وسائل «الانتقام» سوى تمزيق خطاب الناقد الموسيقى.

فايدا فى فيلمه لا يدافع عن النظام الشيوعى الذى سقط، ولا يهاجم النظام الجديد الذى يولد، ولكنه يؤكد الحقيقة التى تبرز بوضوح فى بولندا وشرق أوروبا والعالم كله بغض النظر عن الاشتراكية أو الرأسمالية، وهى العودة إلى مجتمع غالبيته من الفقراء، وأقليته من الأثرياء. وربما يكون الطفل الضرير الذى نراه طوال الفيلم

هو التعبير عن مستقبل العالم الجديد الذى لا يزال مجهولا.

أندريه فايدا: الجمهور ليس مهتما بالتضامن ولا يريد رؤية ليش فاونسا أو أى من السياسيين!

نشرت «نيوزويك» الدولية (١٧ مارس ١٩٩٧) هذا الحوار الذى أجراه مراسلها أندرو ناجورسكى مع أندريه فايدا فى مهرجان برلين.

*** لماذا لا يهتم جمهور السينما اليوم بالتاريخ أو بالأحداث السياسية الأخيرة؟**

** ليس من الصعب تفسير ذلك طالما يشاهدون عالم السياسة كل يوم على شاشات التليفزيون. السياسة تهم الجمهور فى الأفلام عندما تكشف الأفلام عن جوانب خفية من الواقع، ولكن حيث لم تعد هناك جوانب خفية، كما هو الحال الآن، فالجمهور لا يهتم. الجمهور ليس مهتما بالتضامن، ولا يريد رؤية ليش فاونسا أو أى من السياسيين. الشباب الآن يعيشون حياتهم. إنهم يكتشفون للمرة الأولى متعة الحياة لأنهم يحصلون على ما يريدون: المطاعم، معنى الاسترخاء، الألعاب المناسبة التى تقدمها لهم الصناعة الغربية.

*** ألم يكن من الأسهل أن تكون صانع أفلام فى ظل النظام الشيوعى، حيث كان الجمهور يتلهف لمشاهدة أى شىء حتى لو كان أوهاماً رمزية، وكيف استطاع المخرج أن يتغلب على الرقابة؟**

** هذا صحيح، ومن ناحية أخرى كان الجمهور فى العالم يهتم بما يحدث فى بولندا، حيث كانت بولندا تمثل بعض الاستثناء على نحو ما. كانت الرقابة فى بولندا دائما أضعف منها فى دول شيوعية أخرى. كانت بولندا تعكس ما يدور فى العالم الشيوعى، ومن هنا جاءت قوتنا. كان العالم مهتما بما نحاول أن نقوله فى أفلامنا. الآن وقد سقط حائط برلين لم تعد هناك حاجة للأفلام كوسيلة للتعرف على ما يدور فى ذلك العالم. يمكنك الآن أن تذهب إلى موسكو مباشرة لتعرف كيف يفكر الناس.

*** لماذا تعانى الأفلام البولندية مثل أفلامك من التوزيع المحدود فى بولندا؟**

** لا يزال من الممكن صنع أفلام من غير صعوبات كبيرة لأنك تستطيع الحصول على المال اللازم لصناعتها من التليفزيون ومن دعم الدولة، ولكن المأساة حين تحاول عرض هذه الأفلام. فى بداية التسعينيات توقف الجمهور عن الذهاب إلى السينما، وكان هناك انفجار الفيديو، وتم إغلاق العديد من دور العرض السينمائى وتحولت إلى مخازن أو أسواق. كان فى بولندا ٣ آلاف و٨٠٠ دار عام ١٩٤٦، والآن يبلغ عددها ٨٠٠ فقط فى بلد يربو سكانه على ٣٨ مليون نسمة. يمكنك القول بأن وصول الأفلام الأمريكية إلى بولندا فى بداية التسعينيات أعاد الجمهور مرة

أخرى إلى السينما. عدد الأفلام الأمريكية التى تعرض الآن كل سنة بين ٢٠٠ و ٢٣٠ فيلما. الأفلام البولندية حتى تلك التى يمكن أن تجذب الجمهور توضع جانبا. إنها أفلام تفتقد إلى «الترويج» الذى تحتاج إليه كل بضاعة فى عالم اليوم، وعلى أية حال فهذه ليست مشكلة بولندية فقط، وإنما هى جزء من مشكلة السينما فى أوروبا بصفة عامة.

*** هى تعنى مشكلة كيفية محاربة هوليود؟**

** ليس كيفية محاربة هوليود، ولكن كيف تبقى على إنتاج الأفلام بلغتك القومية. إننا لا نريد أن نحل محل الأفلام الأمريكية، إنها غير قابلة لأن تحل محلها أفلام أخرى. ولكننا لا نريد أن يكتفى الجمهور بها. هناك خبرات تاريخية وثقافية وخبرات أخرى لمجتمعنا لا يمكن أن تعبر عنها الأفلام الأمريكية. إنه أمر غير طبيعى لو وجدنا عاداتنا الاجتماعية خلال السنوات القليلة القادمة تتحول إلى تقليد الأفلام الأمريكية. إننا نعيش فى بلد له تقاليده الخاصة وطموحاته وشخصيته التى يجب أن تنعكس فى أفلامه.

*** لقد قلت إنك تحب بعض أفلام هوليود؟**

** بالطبع، إنها أفلام تصنع بشكل ممتاز وشخصيات مثيرة للغاية، وعلى أية حال فهى صناعة الأفلام الوحيدة الحية فى العالم اليوم، وطالما لا تجد أوروبا لغة مشتركة مع جمهورها فصناعتها لن تبعث مرة أخرى. إنها ليست مشكلة أن جمهورنا لا يريد أن يشاهد أفلامنا، وإنما أن جمهورنا تغير، ونحن صناع الأفلام لم نتغير بما فيه الكفاية.

*** لماذا تجتذب الأفلام التشيكية جمهورا أكبر من جمهور الأفلام البولندية؟**

** التشيك يهتمون بالفرد أكثر من السياسة التى كان لها الدور الأساسى فى أفلامنا. إنهم أكثر تحضرا بمعنى الإحساس بشخصيتهم الذاتية. ولهذا عندما يكون هناك غزو ثقافى، أو عندما تفتح الحدود، فإنهم يعرفون كيف يدافعون عن أنفسهم.

*** هل تنوى صنع المزيد من الأفلام؟**

** ليس هذه السنة. إننى أعطى أغلب وقتى للمسرح أقوم أيضا بتأسيس مدرسة جديدة للفيلم فى كراكوف. أشعر بأن هذا أهم ما يمكن أن أفعله الآن. فى عام ١٩٩٥، بعد عشر سنوات من نهاية الحرب، بدأنا مرحلة جديدة فى تاريخ السينما البولندية، وربما نحتاج الآن إلى عشر سنوات لبدء مرحلة جديدة تعبر عن التحديات الجديدة كما عبر جيلى عن تحديات بعد الحرب.

كلمات قليلة عن الأفلام
مقال بقلم
أندريه فايدا
ترجمة أحمد فوزى عطاالله

فى عام ١٩٧٧ كتب أندريه فايدا هذا

المقال تحت عنوان «كلمات قليلة عن الأفلام» وترجمه الكاتب الراحل أحمد فوزى عطاالله فى جريدة «السينما والفنون»، التى صدرت عن دار الجمهورية للصحافة فى نفس العام.

ونظرا لأهمية المقال نعيد نشر ترجمته الكاملة فى هذا الملف.

إننى أحمل تقديرا أكثر للقيم الانفعالية، فالأفلام المثقفة لا تصل إلى المتفرج، ينبغى أن تكون الوسائل المستخدمة، وسائل انفعالية ليظهر تأثيرها، الأبطال يستثيرون انفعالاتهم، ان شعارى هو: «أبطال من الممثلين يستخدمون لغة متوافقة فى مواقف درامية».

السينما والأدب

للسينما إمكانات مختلفة عن الأدب، إنها وسيط الاتصال الأكثر شمولا. ماذا تعرف عن الأدب اليابانى؟ لا شىء بالتأكيد، ولكننا رأينا أفلاما يابانية، وحتى إذا ما أخذنا فى اعتبارنا أن هذه الأفلام لم تجذب أعدادا ضخمة من المشاهدين كما هو الحال مع أفلام أخرى، حتى مع ذلك فإننا ندين بالشكر لهذه الأفلام، التى أوجدت اليابان لها.

لقد أصبح من الممكن أن يعرض فيلم «ماس ورماد» فى ذلك البلد البعيد حيث استقبل بصورة مناسبة. ولكن الأدب البولندى أكثر صعوبة من استيعابه. لقد تبع فيلم «ماس ورماد» ترجمة لرواية أندريز يفسكى التى أخذ عنها الفيلم إلى اليابانية.

علينا أن نقبل ببساطة حقيقة أن السينما تقدم بعدا واسعا يؤدى بنا إلى العالم، وهو طريق مفتوح عندما نتحدث بجدية عن أنفسنا.

إننى أعرف نغمتى الخاصة

إن دور الفنان فى بولندا يختلف عنه فى بلاد أخرى، فإنه أمر لا يخلو من دلالة أن ذلك البلد الذى كان مستعمرا لمائة عام ظل دائما فى حالة وعى بقوميته، وظل من الناحية الثقافية مقدرا العمل الخلاق لفنانيه. لقد شعر الفنانون وقطاع ملموس من المثقفين دائما بمسئوليتهم تجاه مصير وطنهم، وظلوا مرتبطين دائما بالنشاط الوطنى، ولذلك يختلف دورى كمخرج سينمائى عما يفعله الآن رينيه فى فرنسا، إنه مبتكر للسينما الجديدة، ولكن لابتكاراته جذور عميقة فى التقاليد الثقافية والخلاقة لفرنسا، فأيا كان ما نقوله عن «مارينبار» فإنه فيلم مستلهم من هذه التقاليد ومدرك لأسسها. وإذا تخيلنا فيلما مماثلا صنع فى بولندا، فإنه سيصبح كوردة على معطف من جلد الماعز، سيصبح كزهرة تنمو على الحجر. وبعد ذلك كله فلا يمكننا أن نعتبر فلافيسبيانسكى ولازيرومسكى (١) سباقين إلى طريقة كهذه فى التفكير. وربما كان جيلنا هو آخر من يتبع هذا الطريق، ولكننى يجب أن أعزف نغمتى الخاصة فى هذا الأوركسترا للسينما الحديثة حتى يمكن سماعى تماما، واننى أدرك إدراكا كاملا أن هذا أمر تزداد صعوبته.

عندما أشاهد أفلام «بولانسكى» أو «سكوليموفسكى»، فإننى أدهش من

أنهم قد وجدوا مدخلا لواقعنا بالطريقة التى قدموها، ولكن لعل طريقتهم صحة وصحيحة أكثر، وربما تميل إلى اتجاه خارج الأسلوب الذى أخذنا ملامحه متأخرين كثيرا، وإن كنت لا أظن ذلك وإلا لتوقفت عن صنع الأفلام.

هل يمكن أن يصبح الفيلم ملحمة؟

هل يمكن أن يستقر على هذا النوع من الشكل؟ فلأخبركم بالحقيقة، إن الملحمة الأصلية بالنسبة لى على مستوى صانعى الفيلم فى يومنا هذا (كأفلام فيلينى وبرجمان وانطونيونى والأفلام الأمريكية) تصبح كوجه لشخص واحد، تم تصويره عشرات الأعوام.

صورة مثل طلقة الرصاص

إننى مقتنع بعمق بالنضال بإصرار من أجل أسلوب لا يقمع الأعمال العميقة والأصيلة، إن خصوصية مخرج الفيلم تأخذ شكلها بأكمله من نفسها، بين ما يريد أن يقوله والإمكانات المتوافرة لديه ليعبر عنها. لقد كنت دائما مهتما بترجمة الصور، مشبعا برمزية مكشوفة أو خفية، لغة كهذه يمكن احتواؤها حتى فى مشهد واحد، مؤثرة كطلقة الرصاص.

إن المشاعر تضفى متعة على الصورة وتؤصل فى الوقت نفسه العناصر التى تغزو الخيال والأحاسيس والأفكار.

لقد عنيت دائما بجدة ما أردت أن أقوله. لقد أردت أن أنقل رؤيتى للواقعية التى فتنت بها، ولم أعد هذه التأثيرات مقدما، لقد أتت ببساطة نتاجاً لطريقتى فى النظر إلى الأشياء وطريقتى فى التفكير، من ديناميات عملية الخلق نفسها. ولكن لازم ذلك دائما مواجهتى لمقاومة مادة الفيلم نفسها، استقبال الجمهور.. إلى آخره. إننى لم أفكر أبدا بأن هذه التضحيات والسليمات التى قدمتها من أجل تحقيق هذا الاتصال كانت حلولا توفيقية فنية إجبارية، ففى فن السينما توجد حلول توفيقية مختلفة. وبعض هذه الحلول صحيح، إنها النتاج الطبيعى لعملية الخلق الذى يتوجه باحثا عن المتفرج.

الشرارة النادرة

فى اللحظة التى ينتهى فيها العمل الفنى تماما، يفقد العمل فى الفيلم كل جاذبيته بالنسبة لى. فإن جمال عملية إخراج الأفلام يتأتى من حقيقة أن المرء يواجه مغامرة، يعمل مع حياة، ولذلك فإنه يقوم بتغيير مادة. إن إخراج الفيلم ليس فقط مجرد مادة أو خطة عامة، ولكنه أيضا بحث بديهى، مثل الكاتب الذى يحاول باستمرار أثناء الكتابة أن يجد كلمات أفضل. ولذلك فإن مخرج الفليم يتعقب دائما شرارته النادرة والصحيحة تعبيرا مراوغا، ولعل ذلك هو تماما ما يكون عليه إيقاع الخق.

(هامش)

١ - ستنسلاف فيسبيانسكى (١٨٦٩ - ١٩٠٧): كاتب مسرحى وشاعر ورسام،

قدم تقاليد المسرح البولندى فى صياغة عالية القيمة، كما قدم المشاكل المتعلقة بحرب الاستقلال البولندية.

ستيفان زيرومسكى (١٨٦٤ ـ ١٩٢٥): شاعر وروائى بولندى يتجلى فى أعماله الشرية الخلاقة إحساسه بالظلم الاجتماعى.

الترجمة العربية لمذكراته الرؤية المزدوجة

تعتبر سلسلة «الفن السابع» التى تصدرها وزارة الثقافة فى سوريا منذ بداية التسعينيات أهم سلسلة كتب مترجمة عن السينما صدرت فى اللغة العربية. قبل هذه السلسلة كانت الغالبية الساحقة من الكتب المترجمة عن السينما، والتى لا تتجاوز ٥٠ كتابا فى مائة عام فى كل الدول العربية عن حرفية السينما. وجاءت سلسلة وزارة الثقافة فى سوريا وجعلت المكتبة العربية مثل مكتبات اللغات الأخرى بترجمة الكتب التى تتناول تاريخ السينما، ومؤلفات أهم المبدعين فى العالم، والدراسات التى تتناول أفلامهم. ومن بين هذه الكتب «الرؤية المزدوجة: حياتى فى السينما» لفنان السينما البولندى أندريه فايدا، والذى يعتبر من كبار مخرجى العالم، والذى ترجمه صلاح صلاح وصدر عام ١٩٩٣.

يقول فايدا: «ترتبط تجربتى الشخصية بما أنجزته فى بلدى فى المقام الأول. كنت محظوظا جدا لوجودى فى فترة بداية صناعة السينما فى بولندا، وأسهمت فى عملية تقبل الجمهور البولندى لها، وفى التعريف بالسينما البولندية فى الخارج وتقديرها. فى سنة ١٩٨١ أنتجت صناعتنا السينمائية أربعين فيلما ومثلها للتليفزيون. عندما بدأت العمل فى السينما كان كل ما ننتجه من خمسة إلى سبعة أفلام فى السنة، ولم يكن التليفزيون موجودا».

فى هذه السطور القليلة يلخص فايدا إنجازه وفى وفصول الكتاب (١٤٥ صفحة من القطع الكبير) لا يتحدث عن حياته، وإنما ينقل خبرته عبر مسيرته الطويلة التى بدأت عام ١٩٥٠ عندما أخرج أول أفلامه التمثيلية القصيرة فى أولى سنوات دراسته بمعهد «لودز». تحت عنوان «الحياة غنية بالأفكار» يقول فايدا: «يمكن لحكاية موضوعة فى المكان الصحيح ببراعة يتطلبها الفيلم أن تلخص فى لحظة ما يمكن أن نرسمه فى أى عدد من المشاهد الوصفية المضجرة». وعن ما أطلق عليه «شرك النص» يقول: «يظن كثير من كتاب النصوص قليلى الخبرة، أن الوصف الدقيق المفصل لما يجب أن يقوم به الممثلون من مشهد لآخر يحمى الكاتب من نزوات وقرارات المخرج الاستبدادية. لا خطأ أكثر من هذا. فكر فقط فى أنتيجون. لم يقدم سوفوكليس أكثر من بعض التعليمات بين قوسين، لأن شخصية أنتيجون معبر عنها بكمال فى الحوار وفى الحديث نفسه. هذا يسفر لماذا لا يستطيع أى مخرج على الأرض، شاب كان أم كهلا، غبيا أم ذكيا، أن يخرب أنتيجون. ولا تستطيع ممثلة، جيدة أم

سيئة، أن تخون تماما الحس الأساسى للشخصية التى تؤديها».

ويلفت فايدا النظر إلى زاوية يعرفها الجميع، ولكن من دون إدراك مدى أهميتها فى قوله: «أعتقد أن بالإمكان كتابة تاريخ السينما بتتبع تطور الكيفية التى صورت بها الأفلام، وبشكل أكثر دقة، بتتبع التقدم الحرفى لحساسية الفيلم.

إن لهذا التطور تأثيرا على صناعة السينما أكثر مما نعتقد. عندما بدأت فى إخراج الأفلام كانت هناك معادلة فى غاية البساطة: المشاهد الداخلية يجب أن تصور فى الاستوديو، والخارجية فى ضوء النهار: فى السنوات الأخيرة لم أصور فى الاستوديو سوى اللقطات التجريبية. اليوم يمكن أن تصور الأفلام عمليا فى أى مكان يقتضيه الحدث: فى الشقق والمصانع ومكاتب الصحف أو أى مكان يخطر ببالك. يعود الفضل فى هذه الحرية الجديدة إلى تزايد حساسية الفيلم من سنة إلى أخرى».

ببساطة وبلاغة الأستاذ يلخص فايدا الفرق بين السينما الصامتة والسينما الناطقة والسينما المعاصرة، فى أيام السينما المبكرة، قبل الأفلام الناطقة كان هناك ما يمكن أن أدعوه «المونتاج الديناميكى»، أى لقطات قصيرة ترافق الحدث عوض الصوت المفقود. وفى الأيام المبكرة للأفلام الناطقة، نجد اللقطات الساكنة، عادة لقطات طويلة أو طويلة جدا تستمر مملة إلى الأبد. كان على المخرجين فى تلك الأيام أن يصنعوا أوضاعا سخيفة حتى يمكن تصوير المشهد من أوله إلى آخره من دون تحريك الكاميرا. كنا نحتفل باللقطة المائة عندما بدأت عملى فى السينما فى الخمسينيات. اليوم لا يشعر أحد حتى عندما نصل إلى اللقطة خمسمائة».

ويعبر فايدا عن إيمانه بالممثل إلى درجة القول بأن «على المخرج الذى لا يحب الممثلين، ولا يفهم مقدار صعوبة مهنتهم أن يختار مهنة أخرى». وكذلك عن إيمانه بمدير الإنتاج عندما يقول «إن فكرة وإعداد جدول التصوير تتطلب مخيلة وموهبة مثل أى مسعى خلاق آخر. إذا فشلت فى التعرف على الاعتبارات الفنية المتعلقة بربط جدول الإنتاج معا، فإنك تجازف بتعريض الفيلم للخطر قبل الشروع فيه. يفسر هذا لماذا منحت مؤسسة السينما البولندية مديرى الإنتاج مرتبة فنانين». وبحكمة بالغة يوجه حديثه إلى المخرج الشباب قائلا: «صحيح أن كل فيلم حالة فريدة، لكن ثمة أشياء مشتركة فيها جميعا. لا تبدأ فى تصوير اللقطات السريعة القصيرة ذات الأهمية الثانوية، ذلك إذا أردت ألا تغوص فى مستنقع وتضل طريقك».

وفى تفضيل التصوير فى الأماكن الحقيقية عن الديكورات يقول فايدا: «تشجع القيود التى تفرضها الأماكن الحقيقية تلقائيا المخرج على أن يصبح أكثر إبداعا ومدير التصوير أن يبحث عن حلول جديدة لمشاكل الإضاءة. يعطينى المكان الداخلى الحقيقى شعورا مؤكدا بأنى فى مكان يحمل طابع الحياة الواقعية. إنه مكان مربوط

بشكل عضوى بالعالم المحيط به، المصعد، الدرج، فناء البيت، الباب الموصل للعمارة، الشارع فى الخارج، وقبل كل شىء يخبرنا هذا المكان شيئا عن حياة الناس الذين يعيشون فيه».

لا يتردد فايدا فى القطع بأن الجمهور هو «الحكم الوحيد فى السينما».

وبأن شارلى شابلن الفنان «الكامل»، يقول: «عرف شابلن أن الإنسان حالم دائم رغم صعوبات الحياة، وإنه يعتقد دوما أن حياة أفضل قادمة، حتى وإن تطلب ذلك مصارعة دب رمادى، أو مواجهة رئيس العمال المساعد أو المخاطرة بالرقبة على المقصلة. بالنسبة لنا نحن المخرجين يمثل شارلى الفنان الكامل لمهنتنا: أفضل مثال يصبو إليه صانع الأفلام: أتذكر دائما القصص التى تروى عن شابلن وهو يرسل مساعديه إلى الضواحى ومعهم بكرات من الفيلم خارجة لتوها من الكاميرا، وبعد ذلك يسألهم بلهفة هل ضحك الأطفال؟».

وفى كلمات قليلة يمسك فايدا بالصعوبة الحقيقية فى صناعة الفيلم وهى «التأكد من أن هناك حسا بالاستمرارية على كل المستويات طوال الفيلم: أداء الممثلين، جو كل مشهد، الطريقة التى تربط بها معا، والإضاءة. هذا الحس بالاستمرارية هو الذى يسمح للمتفرجين بمتابعة خيط الحركة فى الفيلم من أوله إلى آخره».

ويربط فايدا بين هذه الاستمرارية وبين التمثيل، ويقارن بين التمثيل فى المسرح والتمثيل فى السينما، ويضع يده على الفرق الدقيق فى قوله: «من وجهة نظر الممثل، أصعب شىء هو معرفته وضع شخصيته فى كل مشهد، وعلى عكس المسرح حيث يتحرك الممثلون من مشهد افتتاحى إلى مشهد ختامي، فإن السينما تصور على مقاطع، لذا، مالم يكن الممثل دائما مدركا لما حدث لشخصيته فى المشهد السابق، وما يصورَ الآن، وما كانت عليه حالته النفسية حين ذاك، وما علاقته بالشخصيات الأخرى، فإنه من غير الصعب أن يفقد نفسه فى الفوضى العادية».

وعن المونتاج ينبه فايدا إلى خطورة «أن يتمسك المخرج بالفكرة التى يملكها عن الفيلم، فى حين أن المادة التى تم مونتاجها تخبره بشىء آخر مختلف. إن شيئا جديدا ولد فى عملية المونتاج عليه الاعتراف به، وأخذه بعين الاعتبار. يشبه هذا قائدا عسكريا يصر على خطته للمعركة رغم الأخبار المحبطة التى يتلقاها من ميدان القتال». وأخيرا يتناول فايدا شريط الصوت ويوضح أن التقاط الصوت مباشرة أثناء التصوير أفضل من الدوبلاج فى الاستوديو، ويقول: «ما أقنع السينمائيين أخيرا بأنهم ليسوا فى حاجة للوء إلى الدوبلاج هو تأثير التليفزيون بمقابلاته الحية وتقاريره الميدانية. دهش السينمائيون فجأة لتلقائية الحوار وعفوية المفردات وقوتها رغم تكرارها، وكلامها السريع المختلط. أدرك العاملون فى هذا الحقل الانسجام العميق والغامض بين الصوت والصورة عندما سجلوهما معا».

يرى فايدا أن الرقابة الحقيقية ليست

فقط «القيود المفروضة على الفنان والمبدع من الدولة، خاصة فى الدول التى تمول مشاريعه، وبالتالى يصبح من موظفيها»، وإنما تنبع الرقابة الحقيقية «من الخوف من تخطى حدود الأدب واللياقة وذوق الزمن السائد والمعتقدات الأخلاقية والاجتماعية».

ويقول: «من حسن حظ من هم فى مهنتى أن الفيلم صورة، أو بدقة أكثر هو الشىء غير المحسوس بين الصورة والصوت والذى هو روح الفيلم». ثم يختتم السينمائى الفنان حديثه عن الرقابة قائلا: «كلا، لا يستطيع أحد مراقبة ما لا يقدر على فهمه، أو ما يتجاوز مخيلته. أصنع شيئا أصيلا حقا، فتحطم الرقابة تماما: سيلقون بمقصاتهم، ويذهبون إلى بيوتهم».

وكما بدأ فايدا كتابه بتلخيص دوره فى السينما البولندية، يلخص فى نهايته علاقته بالسلطة بقوله: «أخذت الدولة الملايين من الخزانة العامة لتمويل أفلامى. الآن فيما يخص ضميرى الفنى لا أشعر بأنى قدمت أى التزام لهذه الدولة. هل يعنى ذلك أنى بالحصول على المال العام وعدم تقديمى شيئا فى المقابل أنى قد خنت الدولة. هل كذبت عليها. كلا، لأنى فى الوقت الذى أخذت فيه المال العام، فإنى قد استعملته فى سبيل الشعب. عرفت أن الشعب البولندى يحتاج أفلامى. كيف عرفت ذلك. أمر فى منتهى البساطة: من عدد التذاكر التى بيعت، من دور العرض المليئة التى تعرض أفلامى. هذه أكثر إشارة لسينما تعتبر ضرورية».

أندريه فايدا
بيوجرافى - فيلموجرافى

* مخرج وكاتب مسرح وسينما وتليفزيون.
* ولد فى ٦ مارس ١٩٢٦.
* استشهد والده فى الحرب العالمية الثانية وكان ضابطا فى الجيش البولندى.
* اشترك فى المقاومة السرية ضد الاحتلال النازى أثناء الحرب العالمية الثانية.
* درس الرسم فى أكاديمية كراكوف للفنون الجميلة.
* تخرج فى معهد لودز للسينما سنة ١٩٥٣.
* أفلامه التمثيلية القصيرة:

١ - بينما أنت نائم ١٩٥٠.
٢ - ولد سىء ١٩٥٠.
٣ - وارسو: الحب فى العشرين ١٩٦٢.
٤ - الحابل والنابل ١٩٦٨.

* أفلامه التسجيلية القصيرة:

٥ - فخار الزا ١٩٥١.
٦ - نحو الشمس ١٩٥٥.
٧ - دعوة خاصة ١٩٧٨.

* أفلامه التمثيلية الطويلة:

٨ - جيل ١٩٥٥.
٩ - قنال ١٩٥٧.
١٠ - رماد وماس ١٩٥٨.
١١ - لوتنا ١٩٥٩.
١٢ - السحرة الأبرياء ١٩٦٠.
١٣ - شمشون ١٩٦١.
١٤ - ليدى ماكبث من سيبيريا ١٩٦٢.
١٥ - رماد ١٩٦٥.

١٦ ـ أبواب الجنة ١٩٦٧.
١٧ ـ كل شيء للبيع ١٩٦٨.
١٨ ـ صيد الذباب ١٩٦٩.
١٩ ـ منظر بعد المعركة ١٩٧٠.
٢٠ ـ غابة أشجار البتول ١٩٧٠.
٢١ ـ بيلاتس والآخرون ١٩٧٢.
٢٢ ـ الزفاف ١٩٧٢.
٢٣ ـ أرض الميعاد ١٩٧٤.
٢٤ ـ خط الظل ١٩٧٦.
٢٥ ـ رجل من مرمر ١٩٧٧.
٢٦ ـ ليلة نوفمبر ١٩٧٨.
٢٧ ـ معالجة خشنة ١٩٧٨.
٢٨ ـ آنسات ويلكو ١٩٧٩.
٢٩ ـ الماسيترو ١٩٨٠.
٣٠ ـ رجل من حديد ١٩٨١.
٣١ ـ دانتون ١٩٨٢.
٣٢ ـ قصة حب ألمانية ١٩٨٣.
٣٣ ـ وقائع قصص حب ١٩٨٦.
٣٤ ـ الممسوسون ١٩٨٧.
٣٥ ـ دكتور كورزاك ١٩٨٩.
٣٦ ـ الخاتم ١٩٩٢.
٣٧ ـ ناستاسيا ١٩٩٣.
٣٨ ـ الأسبوع المقدس ١٩٩٥.
٣٩ ـ من تكون هذه الفتاة ١٩٩٦.





نقد

لعبة البدائل
فى «ميرامار» نجيب محفوظ

د. يمنى العيد

تنتهى حكاية عامر وجدى فى الفصل الأول من رواية «ميرامار» بمقتل سرحان البحيرى.

تدخل مدام مريانا، صاحبة بنسيون ميرامار على عامر وجدى المعتكف منذ ثلاثة أيام فى غرفته، وتقول له:

«قُتل سرحان البحيرى» (ص ٣٥).

ثلاثة فقط من أشخاص الرواية الكثر الذين قدمهم الفصل الأول يتبادلون النظر والرأى فى مسألة القتل، ويستعرضون، حسب رواية عامر وجدى، «كافة الاحتمالات»، وعامر وجدى يقول: «فكرنا فى خطيبته الأولى، حسنى علام، منصور باهى، أبو العباس» (ص ٥٤).

«نا» عامر وجدى تعنى فى «فكرنا»، إضافة إليه وإلى مريانا، طلبة مرزوق، أحد الأثرياء، أو الباشوات، فى العهد الملكى السابق والذى اغتالت ثورة ١٩٥٢ أمواله، حسب قوله.

ثلاثة أشخاص تجمع بينهم الشيخوخة، وإن كان عامر وجدى أكبرهم سنا، ثلاثة ينتمون إلى جيل سابق وإن اختلفوا رؤية وموقفا فكريا. والثلاثة هؤلاء يتبادلون وحدهم النظر فى خبر مقتل سرحان البحيرى، أحد نزلاء بنسيون ميرامار، ويستعرضون معا، دون النزلاء الآخرين الذين كانوا قد انضموا إليهم وجمعتهم بهم مودة العيش المشترك، مسألة القاتل، لكن دون جدوى.

ويبقى السؤال مطروحاً :

من قتل سرحان البحيرى ؟

غير أن السؤال الذى تطرحه الرواية عن القاتل يضمر سؤالا آخر عن المقتول:

من هو سرحان البحيرى ؟

حكاية أناس البنسيون التى رواها عامر وجدى فى الفصل الأول من الرواية، والتى توحى بأنها شبه كاملة، تبدو غير كافية، لا لمعرفة القاتل، بل أيضا لمعرفة المقتول، أو ما يعنيه المقتول فى شخصيته وفى سلوكه وفى فكره. هكذا يستمر السرد، بعد الفصل الأول، لمعرفة القاتل/ المقتول، وربما لمعرفة أشخاص آخرين جمع بينهم، كلٌ لسبب، البنسيون، وكانوا، بمجىء عامر وجدى بهم إلى منصب الراوى، شركاء فى هذه الجريمة. جريمة أن يكون المقتول قاتل نفسه.

من هنا يبدو لى أن السؤال المضمر. سؤال من هو سرحان البحيرى؟ أى سؤال معرفة المقتول، هو الذى يحكم منطق الرواية ويبرر السرد لإقامة بنية عالمها. فرواية «ميرامار» ليست، كما سنرى، رواية بوليسية، أى رواية تقوم على ترابط مجموعة من الأدلة تكشف القاتل، وبالتالى، فإن معرفة القاتل ليست هى المعرفة التى تشكل حافز السرد ووجهته الداخلية العميقة، بل هى معرفة المقتول بما يعنيه فى الرواية، من ممارسة وسلوك وتعامل مع الثورة الناصرية. وربما أمكننا استباق البحث والقول بأن معرفة القاتل هى، فى البُعد الحقيقى لها معرفة المقتول. كأن معرفة المقتول كتاريخ حياة، هى ما يضىء دلالات القتل وينقل الجريمة من مستوى الدلالة الفردية إلى مستوى الدلالة العامة، أو من مستوى الدلالة الواقعية إلى مستوى الدلالة الرمزية. أو من مستوى الحادث الفردى إلى مستوى الحدث التاريخى. إنه زمن الاشتراكية فى مصر فى النصف الأول من الستينيات.

السؤال المضمر :

انطلاقا من هذا التصور الذى أفترض حول سؤال المعرفة الذى يبنى الرواية، والذى سأحاول، فى إطاره، أن أظهر أن بنية الشكل ليست بنية شكلية، بل هى بنية دلالية موظفة، أى محكومة بموقع فكرى فى الثقافة تقوله فى الوقت الذى يصوغ فيه هذا الموقع منطقها الداخلى.. انطلاقا من هذا التصور أبدأ بالتوقف عند السؤال المضمر:

من هو سرحان البحيرى ؟

«وكيل حسابات شركة الإسكندرية للغزل» (ص ٣٢).

هكذا تقدم صاحبة البنسيون النزيل الجديد إلى عامر وجدى، وطلبة مرزوق. سرحان البحيرى هو الشاب الذى ينضم إلى ثلاثة شيوخ فى البنسيون، ثم يصل حسنى علام، شاب آخر وأصغر سنا من البحيرى، ثم يأتى النزيل الأخير، منصور باهى، وهو الأصغر من النزيلين السابقين.

ثلاثة شباب يتراتب وصولهم وفق تراتب أعمارهم، كأنهم بذلك يشيرون إلى تاريخ لزمنهم القادمين منه إلى البنسيون. أو كأنهم بانضمامهم، هم الشبان الثلاثة، إلى الشيوخ الثلاثة،

يضعون، دون إفصاح، علامة فاصلة بين زمنين: زمن ما قبل الثورة، وهو زمن مضى وبقى محمولاً فى ذاكرة الشيوخ الثلاثة: عامر وجدى ومريانا وطلبة مرزوق. وزمن الثورة، وهو زمن حاضر يتداول على روايته الشبان الثلاثة: حسنى علام ومنصور باهى وسرحان البحيرى. ويبقى عامر وجدى مجرد شاهد على تاريخ، يروى، كما يقول، ولا ينتقد. هكذا يقدم عامر وجدى الفصل الأول والأخير، كأنه بذلك يفتتح الرواية لرواة آخرين يصنعون زمنهم، ثم يختم الرواية لنشاركه الشهادة عليهم، ولتستمر، من بعد الرواية.

ستة أشخاص فى الرواية يشكلون مجتمع البنسيون العائلى وينتمون إلى جيلين، إلى زمنين سياسيين: زمن الملكية وفيه الوفد وسعد زغلول، وزمن الثورة الاشتراكية الناصرية. ومع الستة تبدو الفتاة زهرة واسطة العقد. صبية صغيرة زهرة. هربت من القرية متمردة على جوز جدها وشقاء حياتها، وجاءت المدينة راغبة فى «الحب والتعلم والنظافة والأمل» (ص ٤٦)، فقصدت البنسيون الذى كان يقصده والدها ليبيع لصاحبته ما يبيعه فلاح من جبن وبيض ودجاج، لكن هى جاءت لتعمل ولم يكن أمامها سوى أن تكون خادمة، خادمة للجميع.

سرحان البحيرى ينتمى إذن إلى زمن الثورة، ويشغل، فى إدارتها، منصباً حساساً. وكيل حسابات لشركة صناعية يغذيها بالمواد الأولية. قطاع مهم فى مصر هو قطاع زراعة القطن.

إننا فى صلب القاعدة الاقتصادية التى ترتكز إليها ثورة ١٩٥٢ المصرية. ثورة الفلاحين والعمال. الريف والمدينة. الأرض والمصنع. القطن واليد العاملة. عمادان أساسيان فى الاقتصاد المصرى وفى بنية المجتمع والوطن تقوم عليهما الثورة، وسرحان البحيرى يمسك بالإدارة المالية. يعيش، كما يقول، بين العمال. وهو، كمسئول عن الحسابات، يبدو لنا مسئولا عن معاش هؤلاء العمال. حلقة بسيطة، ولكن مهمة، هذه التى يمسك بها سرحان البحيرى إذن. إنه أشبه ببرغى فى نظام.. المال.. به ترتبط، وبشكل غير مباشر، القوى المنتجة. الاقتصاد. وثورة الاقتصاد. وظيفة سرحان البحيرى فى الشركة تقف به بين قدرتين للعمال: قدرتهم على العيش، وقدرتهم من ثم على مواصلة العمل والإنتاج. وعلى هاتين القدرتين للعمال تتوقف إمكانية استمرار المصنع، ومن ثم إمكانية استمرار القطاع العام كقوة اقتصادية فى النظام الاشتراكى. وفى ذلك تجد الثورة الاشتراكية، كثورة سياسية، معادلها المادى، أى بناءها لمنظومة العلاقات الاقتصادية والاجتماعية.

الجواب المضمر فى الشخصية المزدوجة:

لكن سرحان البحيرى الذى يشغل هذه المسئولية الإدارية، يتكشف فى الرواية عن شخصية مزدوجة: ظاهر وباطن. ظاهر ينتصر للثورة، وباطن يطعن الثورة.

فى الظاهر وأمام الآخرين، أى أمام

نزلاء البنسيون، يبدو متحمساً للثورة، مدافعاً عنها. «لقد خلق الريف خلقاً جديدا» (ص ٣٥).هذه هى الصورة التى يُجمِّل بها الثورة فى حضور طلبة مرزوق، ثم يضيف: «كذلك العمال. إنى أعيش بينهم فى الشركة فتعالوا وانظروا بأنفسكم» (ص ٣٥).

الريف والمصنع، وكلام عنهما له صيغة الخطاب السياسى ونبرته: الترويج، التلميع، الواجهة، والدعوة الموحية بعدم الخوف من البرهان. البرهان العينى. «تعالوا انظروا». إنها السياسة التى «تفرقع فى السمر» كما يقول عامر وجدى.

لكن، وحين تعطى الرواية لسرحان البحيرى، دور الراوى فى الفصل ما قبل الأخير، نرى سرحان آخر، نرى الباطن، الفعل الذى يُقدم عليه وكيل حسابات شركة الإسكندرية للغزل. الفعل الذى يناقض الكلام كلامه، أو الفعل الذى يكشف الكلام ويسقطه.

سرحان البحيرى يتعاون مع على بكير (وهو ليس من نزلاء البنسيون) لسرقة المصنع الذى يمسك سرحان البحيرى دفتر حساباته، ويتحمل مسئولية إدارته المالية «إنه بلا صاحب، تصور ما يعنيه لورى من الغزل فى السوق السوداء، عملية مأمونة ويمكن أن تتكرر أربع مرات فى الشهر» (ص ١٥٣).

هذا ما يقوله على بكير لسرحان البحيرى مشجعاً. والبحيرى الذى يفكر بنصيحة شريكه يسأل:

«متى نشرع فى العمل؟» (ص ١٥٣).

وعلى أنقاض المصنع المسروق يبدأ التخطيط لمصنع آخر. مصنع على حساب مصنع. مصنع خاص على حساب المصنع العام. كأن المصنع الذى يعمل فيه سرحان البحيرى ليس، ومن حيث هو ملكٌ للجميع، ملكاً له. أو كأن سرحان البحيرى لا يعى، أنه مالكٌ فى مصنع، الكل، فى النظام، الاشتراكى مالك له.

لكن هل يسرق سرحان البحيرى المصنع الذى يعمل فيه لأنه لا يعى هذه الملكية المشتركة، أم على العكس، هو يسرق المصنع بسبب وعيه لهذه الملكية.

«كنا وقتذاك أعداء الدولة. أجل.. أما اليوم فنحن الدولة» (ص ١٥٥). يقول سرحان البحيرى لرأفت أمين (عضو فى الوحدة الأساسية لشركة المعادن المتحدة)، الذى التقاه بعد خروجه من سماع محاضرة عن السوق السوداء، فى المقر العام للاتحاد الاشتراكى.

وما يقوله البحيرى يحملنا على التساؤل: هل كان البحيرى عدواً لدولة النظام الملكى لأن الدولة كانت وقتذاك تأكل تعب الفلاحين والعمال؟ أم لأن البحيرى لم يكن فى الدولة؟ وهل البحيرى اليوم مع الدولة، أى صديقها وليس عدوها، لأن الدولة هى اليوم دولة العمال والفلاحين، أم لأنه هو الدولة؟

الجواب مضمر فى نسيج الرواية، وسرحان يقول فى الرواية: «أما اليوم فنحن الدولة».

«نحن الدولة». والدولة نحن. والدولة تسرق الدولة، نحن نسرق نحن. كأن ما هو نحن هو حلالنا.

والسرقة لا تعود سرقة.

إذن، تسأل الرواية فى نسيجها، ويبقى السؤال أيضاً مضمراً:

ثورة أم مصلحة ؟

اشتراكية أم سرقة؟

تزدوج شخصية البحيرى وتبقى واحدة، راو يروى الحكاية، وفى الرواية يتولد الظاهر والباطن، يتولد الفارق بين الكلام السياسى المعلن والفعل اللاثورى المضمر. بين الاشتراكية والإخلاص للاشتراكية، بين النظام والأخلاق، بين النظام الاقتصادى السياسى وممارسة هذا النظام، بين قول النظرى وتحويل النظرى إلى فعل وممارسة. وتبقى الممارسة صفة الإخلاص، ويبقى الإخلاص مسألة أخلاق.

وفى أخلاق البحيرى، تبدو العداوة والصداقة للنظام أو للدولة، وجهين لعملة واحدة، أو سلوكين لمعيار واحد هو المنفعة.

والمنفعة كما تبدو عند البحيرى، هى طموحه الطبقى البرجوازى الذى يرى أنه "لا معنى للحياة بدون «فيللا وسيارة وامرأة» (ص ١٥١).

«هاى لايف». هى العبارة التى يبدأ بها البحيرى كلامه حين يأتى إلى موقع الراوى فى رواية «ميرامار». وحين يترك زهرة التى يحب، إلى المدرسة علية، يقول: «قدرت المرتب والدروس الخصوصية (...) وفى أسرتها عثرت على إغراء جديد وهو ملكية والديها لعمارة متوسطة بكرموز» (ص ١٨٤).

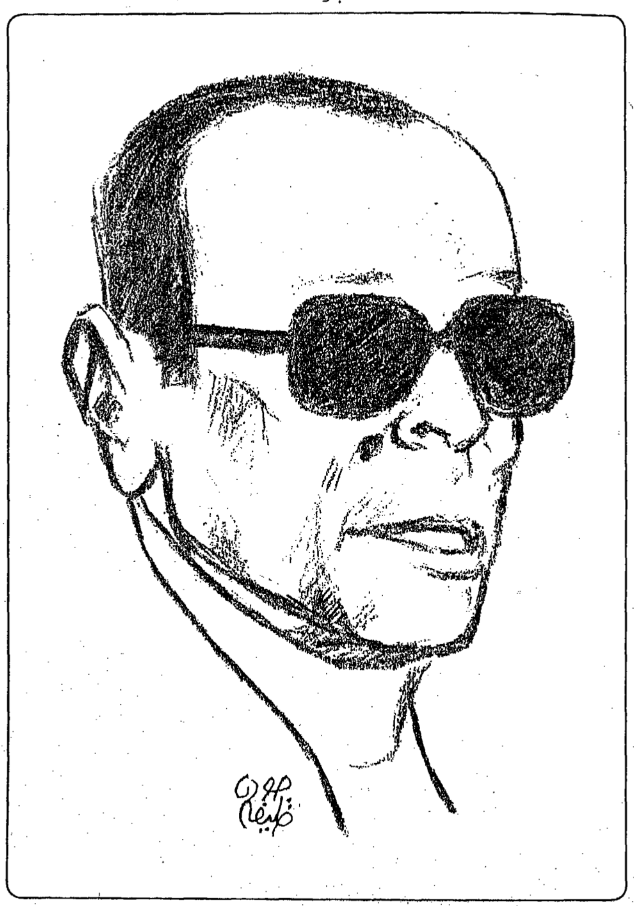
من أجل «هاى لايف» يعزم سرحان البحيرى على سرقة المصنع، ويخون وعده لزهرة.

التناقض المأزقى والاستبدال الطبقى:

يبدو سرحان البحيرى، فى هذه المعرفة التى تقدمها لنا الرواية، نموذجاً لطبقة اجتماعية، هى، فى زمن الثورة الاشتراكية، فى السلطة، ومن موقع وجودها فى هذه السلطة، تعيش تناقضها المأزقى بين أن تكون ثورية فتخلص فى عملها لنظام الثورة، وبين أن تخون عملها وتخلص لطموحها فتكون بديلاً طبقياً للبرجوازية السابقة، أو للطبقة الغنية، طبقة الباشوات والإقطاع التى كانت لها السلطة.

«أدركت بالغريزة أننى ممثل الثورة» (ص ١٦٦)، يقول سرحان البحيرى. (كأنه هو البديل الثورى لسلطة سابقة، بديل يدرك ذلك بالغريزة. أى بحكم انتمائه الطبقى، أو هويته الاجتماعية المكونة لبنيته المشاعرية، ولمداركه الحسية).

لكن الذى يدرك بالغريزة أنه ممثل لثورة اشتراكية مرتكزة إلى ملكية القطاع العام، يعبر عن ذعره الغريب «من فكرة مصادرة الثروات» (ص ١٥٩). تتلاطم الأحاسيس فى نفس سرحان البحيرى تجاه طلبة مرزوق الذى صادرت الثورة أملاكه، «غير أن إحساساً منها»، كما يقول، «استقر فى وضوح وهو ذعرى الغريب من فكرة مصادرة الثروات، كأنما أؤمن بأن من يقتل مرة قد يعتاد القتل!» (ص ١٥٩).



سرحان البحيرى الذى يطمح للثراء يخشى أن يناله ما نال طلبة مرزوق. وممثل الثورة، هو الدولة، هو البديل لمن كانت له الدولة، كانوا يملكون وهو سيكون مالكاً. لكن ممثل الثورة هذا يمتلكه ذعر «من فكرة مصادرة الثروات». وهذا الذعر غريب لأنه وجه المفارقة ورمز التناقض: إذ كيف يمكن أن يكون ممثل الثورة وفى الوقت نفسه مذعورا، أى خائفا، أى رافضا، لفكرة مصادرة الثروات. أو كيف يمكن أن يكون الاشتراكى راغبا فى امتلاك الثروات!

تبدو الاشتراكية فى الثورة الناصرية؛ ومن خلال شخص سرحان البحيرى فى الرواية، ممارسة تقوم على استبدال طبقى: طبقة تسعى لكى ترث طبقة سابقة. البرجوازية الصغيرة التى وصلت إلى السلطة تعيش حلم وراثة الطبقة التى كانت فى السلطة. فأسرة سرحان البحيرى ليست من الأسر المعروفة «لم يسمع بها أحد»، وبلا نسب، أو بلا أصول عريقة، «إن كل مولود فى البحيرة هو بحيرى» (ص ٣٨)، وسرحان البحيرى هذا يحلم ويسعى ليحل محل الباشوات والإقطاع والأعيان، أى يرشح نفسه بديلا لطلبة مرزوق.

فكرة الاستبدال الطبقى التى تحكم علاقة سرحان البحيرى بالثورة، تشكل منطق الممارسة «الثورية» فى سلوك سرحان البحيرى، تنتج الرواية، ومن موقع نقدى، معرفة بهذه الممارسة، وينتهى سلوك البحيرى به إلى الفشل، وأعظمه اليأس والانتحار. ينتحر سرحان البحيرى. يقضى على شبابه. على زمنه الذى لم يمتد كثيراً فى التاريخ. تاريخ الثورة وحياتها.

وتجد فكرة الاستبدال الطبقى معناها فى نمط البنية الروائية ذاته: فآليات انتظام السرد، فى بنية «ميرامار»، هى آليات معبرة عن حركة الاستبدال الطبقى. المنطق واحد، منطق الفكرة ومنطق صياغتها الفنية. أو تشكل الدوال فى بنية. والمنطق واحد كحركة، أو كإيقاع يولد الدلالة، وينتج المعرفة بالعالم الذى يبنيه.

كيف ؟

إن مقولة «نحن الدولة» التى خولت لسرحان البحيرى السرقة عنت، فى الرواية، أن لا شىء فى نظام العلاقات الاجتماعية قد تغير، بل إن هذا النظام السابق الذى كان الإقطاعيون والباشوات يحتلون موقع السيطرة فيه، والذى قامت الثورة لتغيره، راح على العكس، وفى أيام الثورة، يتكرر، وذلك بصعود البرجوازية الصغيرة بطموحاتها المادية واحتلالها موقع السيطرة البديل.

يتكرر نظام العلاقات الاجتماعية.. وتجد الثورة الاشتراكية ذاتها محكومة بإيقاع التكرار.

يتجلى هذا الإيقاع التكرارى فى البنية السردية على مستوى التركيب الهيكلى الشكلى ذاته: إنه شكل البنية ونمطها:

حكاية البنسيون تتكرر فى أربعة فصول. ما يجرى من أحداث ويروى، تعاد روايته، ويتكرر الزمن. كأننا أمام زمن لا ينمو، ولا ينسج تاريخه، بل

يستعيد حركته بشروط العلاقات الاجتماعية ذاتها. وبذلك يبدو الروائى حاملا لإيقاع حركة المرجعى الذى يحكى عنه. أو يبدو المرجعى متحكما بإيقاع حركة الروائى ذاته.

يؤدى التكرار فى الرواية وظيفة دلالية مزدوجة:

- يتوسع فى بناء المجال المعرفى الذى تسعى الرواية لإنتاجه.

يكشف طبيعة علاقة الشخصيات بزهرة.

حركة التكرار والتوسع فى بناء المجال المعرفى :

تبنى الرواية مجالها المعرفى بحركة تكرارية، تبدو حركة التكرار هى نفسها حركة نمو المعرفة في نمو السرد الروائى. وحين تصل المعرفة إلى اكتمال قولها يصل السرد إلى نهايته. ينتهى تكرار الحكاية وينكشف القاتل، أو تنتهى الحكاية وقد عقد السرد المعادلة بين المقتول والقاتل:

فسرحان البحيرى الذى أعلن أنه ممثل الثورة يقتل نفسه. يقطع شريان يده اليسرى. ينتحر بترك دمه ينزف.

والمعرفة التى تصل إلى اكتمالها تقول :

* الممارسة الخاطئة تعنى الانتحار.

* «نحن الدولة» نقضى على نحن. ننتحر.

* الثورة/ الممارسة تقتل الثورة/ النظام.. والنزف هو الفشل والسقوط.

التكرار الذى هو آلية حركة الاستبدال الطبقى، يشير إلى مأزق نظام العلاقات الاجتماعية فى الثورة الناصرية، ويصوغ المعادلة بين الفاعل وفاعله، أو بين السبب والنتيجة. كأن سؤال الرواية ليس إلا جوابا على سؤال آخر مسبق ومطروح على فشل الثورة. والرواية نسيج لمعرفة تقول بأن أصحاب الثورة يقضون على ثورتهم، وأن المقتول هو قاتل نفسه، والفاعل ذاتى، داخلى: فلقد نسيت الثورة تاريخا لا ينسى، أو «مواقف لا يجوز أن تنسى»؛ كما يقول عامر وجدى، «حزب الأمة وما له وما عليه، والجزب الوطنى وما عليه، والوفد وحله للمتناقضات القديمة وقاعدته من الطلاب والعمال والفلاحين» (ص٣٦/ ٣٧). ولقد أخلت الثورة، حسب عامر وجدى أيضا، بالتوازن، فتركته ينشد «التوافق والتوازن فى بناء ترعاه عين الحب والسلام» (ص ٣٧)، ربما، فى نظام بديل.

هكذا، وإلى سرقة سرحان البحيرى، تبرز الإشارة إلى السلطة السياسية نفسها.

لكن من يكرر الحكاية، حكاية الأخطاء والفشل، هل هو سرحان البحيرى وحده القاتل؟

إذا استثنينا عامر وجدى الذى يلتزم بدور الراوى الشاهد لتبدأ الرواية وتنتهى به، فإننا نلاحظ إضافة إلى البحيرى، وجود شخصين آخرين يرويان الحكاية نفسها هما: حسنى علام ومنصور باهى. وبروايتيهما للحكاية يتسع مجال المعرفة بالمقتول الرمزى ويبدو الفاعل أكثر من واحد.

إذن. من هو حسنى علام ؟

«من أعيان طنطا» (ص ٣٣).

«غير مثقف وذو مائة فدان على كف عفريت» (ص ٦١).

من الريف المصرى حسنى علام، مالك أرض، طالته الثورة مع من طالت أرضهم. لكنه يقول أمام نزلاء البنسيون: «إنى مقتنع تماما بالثورة لذلك أعتبر ثائرا على طبقتى التى جاءت الثورة لتصفيتها» (ص ٣٥).

يقول حسنى علام ما يقول وتتكرر الحكاية. حكاية سرحان البحيرى فى علاقته بالثورة تتكرر مع حسنى علام فى علاقته، هو مالك الأرض، بالثورة. العلاقة المتناقضة بالثورة تتكرر. الظاهر والباطن. مع الثورة وضد الثورة وإن على حد مختلف. وتبقى عملية الاستبدال الطبقى هى نفسها.

«غُرُب مجد الريف وجاء عصر الشهادات يحملها أبناء السفلة، لتكن ثورة، ولتدككم دكا، إنى أتبرأ منكم، سأنشىء عملا، أتبرأ منكم يا فتات العصور البالية» (ص ٥٧).

عقدة الغنى عند سرحان البحيرى.

وعقدة المثقف عند حسنى علام.

طموحان، بل حقدان طبقيان: حقد الفقير وحقد الجاهل، يدفعان ممثلين للثورة لهدم طبقة والحلول مكانها.

ومقابل «هاى لايف»، لازمة سرحان البحيرى.

نقرأ: «فريكيكو. لا تلمنى» لازمة حسنى علام.

التوازى الدلالى، أو توازى معنى العلاقة بالثورة، ينهض بين ما يرويه البحيرى وما يرويه علام. التوازى لا التماثل. والتكرار هو إيقاع الفشل. بل هو تعدد الفاعل، واتساع مجال المعرفة بهوية العلاقة بين القاتل والمقتول. لا ينتحر حسنى علام ولكن شبهة الجريمة فى مقتل سرحان البحيرى تحوم حوله. مشارك حسنى علام فى فعل الجريمة، لا الجريمة الحدث، بل الجريمة الرمز. والحكاية التى يكررها حسنى علام حين يأتى إلى موقع الراوى، والتى تقدم معرفة بعلاقته بالثورة، هى عنصر من عناصر المعادلة التى تصل إليها الرواية: المقتول هو القاتل. الثورة تنحر الثورة. هكذا لا تصل الرواية إلى هذه المعادلة إلا بعد حكاية حسنى علام ومنصور باهى. كأن المعرفة بهما هى معرفة بهذه المعادلة، أو كأن الرواية التى يكرر رواتها الثلاثة الحكاية ينسجون المعادلة. المعادلة الروائية، أو الرواية المعادلة. والمعادلة قائمة على مستوى البنية الهيكلية للرواية، إنها نسيج الخط البنيوى نفسه. كأن هذا النمط يود أن يقول بأن الزمن العربى/ كتاريخ لبنية اجتماعية، يعانى المأزق ذاته: مأزق التكرار، أو مأزق الحكاية التى لها إيقاع الفشل.

الدلالة القائمة على مستوى البنية الهيكلية للرواية، تجد تجسداتها فى تفاصيل الخط البنيوى ذاته. ففكرة الاستبدال الطبقى التى يمارسها سرحان البحيرى وحسنى علام، تجد معادلها التقنى فى مسألة الرواة الذين يتناوبون على حكاية البنسيون. عامر وجدى راوى الرواية الشاهد يفسح المجال، كما سبق وأشرنا، لثلاثة فقط من شخصيات الرواية كى يرووا حكاية البنسيون. وهؤلاء الرواة هم

كما نعلم: حسنى علام ومنصور باهى وسرحان البحيرى. أما طلبة مرزوق فبالرغم من أنه أحد نزلاء البنسيون وجليس عامر وجدى ومشارك فى غالبية الأحاديث التى تجمع بين هؤلاء النزلاء بما فيها حكاية البنسيون (حب زهرة والخلاف عليها وانتحار سرحان البحيرى..)، فإنه لا يأتى إلى موقع الراوى شأن الثلاثة الآخرين. فطلبة مرزوق هو من زمن ما قبل الثورة، من عهد النظام الملكى. خارج الثورة يقف، ضدها صراحة، وضدها هوية انتماء. مريانا أيضا لا تأتى إلى موقع الراوى. أما زهرة فشأنها، كما سنرى، مختلف.

«هم»، إذن، فاعلون، وليس «هو». أو «هم» المشاركون والمسئولون عن جريمة ترمز إلى فشل الثورة، أو إلى نهايتها نزيفا يعنى نهايتها.

تتركب الرواية على تقديم معرفة بهؤلاء الرواة الثلاثة بشكل أساسى. معرفة بانتماءاتهم الاجتماعية وسلوكهم وعلاقتهم بالثورة، كنظام فى السلطة أو كدولة حاكمة، كلٌ من موقع له فى منظومة العلاقات الاجتماعية. هم يروون عن أنفسهم وعلاقاتهم وطموحاتهم، أو أطماعهم، ويشهدون، بذلك، على نهاية يقودون الثورة نحوها. كأن الثورة بفشلها، على هذا النحو، تدين ذاتها.

على أن ما يرويه الثلاثة له طابع التكرار. حكاية البنسيون تتكرر. والتكرار لا يعود، بما يكرره، إلى ما قبل حركته ويدعه يتماثل أو يتماهى مع ذاته، بل يتسع به دلاليا، ومن ثم معرفيا. إنه تنويع باتجاه تعدد الفاعلين، أو إنه تأكيد الفكرة الواحدة، الفشل، بتوسيع فضاء الحكاية وعالم المكان الضيق، البنسيون، بغية إيصال الرمز إلى مدلولاته الواقعية.

يأتى منصور باهى إلى موقع الراوى وتتسع دائرة المعرفة بالفاعل: الشبهة التى تحوم حول حسنى علام فى مقتل سرحان البحيرى، تحوم أيضا حول منصور باهى، ولكن فى دلالة مختلفة، بل ونقيضة. منصور باهى يريد أن يقتل سرحان البحيرى، وحين يجرى الكلام على الجريمة يعترف قائلا: «أنا قاتل سرحان البحيرى..!» (ص ٢٠٩).

يكتشف منصور باهى خيانة سرحان البحيرى ويسعى جادا لقتله. لكن حين قال: «أنا قاتل سرحان البحيرى» كان يتوهم.

هل تختلف إذن علاقة منصور باهى بالثورة: إذ ذاك، ما معنى أن تتكرر الحكاية؟

ربما كان علينا أن نعرف، قبل السؤال، من هو منصور باهى، أو هذا الصوت المذيع فى محطة بالإسكندرية. فتكرار الحكاية ربما وجد معناه فى هذه المعرفة.

«إنه من جيل الثورة الخالص» (ص ٣٨). هكذا يعرفه عامر وجدى. أما هو فيقول إنه اشتراكى قبل الثورة (ص ١٠٥).

شيوعى منصور باهى كما تشير الرواية فى أكثر من كلام لها. لكنه، كشيوعى، يعانى مأزقا مزدوجا، أو مركبا. وتتجلى المعاناة المأزقية فى

السؤالين المطروحين، حكما، على الشيوعى:

- كيف يمكن للاشتراكى أن يكون مع ثورة اشتراكية تضع أستاذه (فوزى) فى السجن؟

- وكيف يمكن أيضا أن يقتل من تعتبره الثورة رمزا لها (البحيرى) ويبقى مع الثورة؟

يمثل منصور باهى، بعلاقته مع هذه الثورة، الإخلاص المعاق، والواقع الفكرى والنفسى المرتبك. لذا فهو يعيش وهم إنقاذ الثورة لأن إنقاذها يبدو قضاء عليها.

يعانى منصور باهى مشاعر التمزق والتناقض، وينتهى به الأمر إلى أن يوصف بالمريض. فتجاه أستاذه المعتقل يعذبه شعور بالذنب: لقد قبل أن يبتعد ويقصد بنسيون ميرامار لينعم بالهدوء. وتجاه نفسه تقلقه مشاعر التمويه والقصور: «ألم تعد تهتم بشىء»، يسأله عامر وجدى، فيجيب: «مادمت أحيا فلابد أن أهتم بشىء». ثم: «ألا ترى أننى حلقت ذقنى وأننى أحكمت عقد الكرافتة» (ص ١٠١).

لقد تنكر الشيوعى لذاته وتخلى عن حقيقته:

«إننا نكذب أحيانا لنقنع الآخرين بأننا صادقون» (ص ١٠١). يقول منصور باهى لدرية، زوجة فوزى وعشيقته.

يبدو المأزق، فى وجه منه، قائما فى علاقة الذات مع الذات. أو فى علاقة فكر الحزب بموقفه: كيف يكون الحزب اشتراكيا ويقف إلى جانب من يعتقله؟

أو كيف تكون الثورة الاشتراكية ضد الاشتراكيين؟

«إننا نكذب».

والكذب على مستوى الأخلاق يعادل العفن على مستوى الجسد. حين نكذب يتعفن الجسد، وحين لا يستقيم الفكرى يتعفن المادى.

«العفن يجرى مع الهواء، ولعله يصدر أصلا من ذاتى أنا» (ص ٩٨).

«أنا» المتكلم هى هنا أنا الشيوعى فى علاقته بسلوك الثورة، وبموقف سلطة النظام منه. وصمت هذه الـ «أنا»، وقبولها بهذا الموقف، يعنى: «أننا نكذب لنقنع الآخرين بأننا صادقون». تصمت الـ «أنا» لأنها مندمجة فى الحزب، وتصير، الـ «أنا» هذه، نحن الذين نقبل ما هو ضدنا، أى ما هو ضد الاشتراكية، لنقنع الآخرين بصدقنا، أى بأننا اشتراكيون.

لكن، أليس مأزقا أن تصير الاشتراكية ضد الاشتراكية؟ أليس فى ذلك معنى العبث والاستحالة، وعلامة من علامات الانتحار الذى يجعل من الفاعل موضوعا لفعله؟

غير أن لهذه العلامة وجها آخر: فمنصور باهى الذى يعيش مأزق العلاقة الموصوفة بالكذب والخيانة يكتشف خيانة سرحان البحيرى. سرحان البحيرى الذى كان منصور باهى يعتبره «التفسير المادى للثورة» (ص ١٠٧) يخون. يخون زهرة ويخون المصنع. والخيانة، فى مدلولها الرمزى فى الرواية واحدة: إنها خيانة الوطن. وزهرة ترمز إلى سواد الشعب فيه، والمصنع قوام مهم فى اقتصاده. وما

يهدم اقتصاد وطن يخون شعبه لأنه طعنة لهذا الشعب فى حياته ومصيره. واحدة هى الخيانة، لأنها تعنى التخلى عن عنصرين يربط بينهما ما يربط بين الإنسان ومقومات حياته وعيشه، أو ما يربط الإنسان بالمادى.

يتنافس سرحان البحيرى وحسنى علام بهدف الحصول على زهرة، أو على جسدها الفتى، دون نية الزواج منها. إنها موضوع لذة ومتعة فردية. أما منصور باهى فإنه يتمنى الموت لكليهما (ص ١٣٠)، لكنه يشعر بأن حسنى علام أقوى منه، ويرى أن البحيرى عدو لدود بالوراثة (ص ١٤٠). ويبقى عزم الموت لكليهما أمنية.

يكتشف منصور باهى تآمر سرحان البحيرى على المصنع فينوى قتله معلنا: «لا حياة لى إلا بقتلك»، فيجيب البحيرى: «ولكنك ستقتل أيضا، أنسيت» (ص ١٤٢). ويبرز المأزق حادا. فعلى علاقة الحزب بالثورة، تنعقد علاقة الثورة بالثورة. والثورة المتمثلة فى الموقف الكاذب تقتل الثورة المتمثلة فى الخيانة. الثورة تقتل الثورة من داخل وبشكل مضاعف، ومنصور باهى يبدو، لو قتل سرحان البحيرى، كأنه يقتل نفسه.

«وقد غرقنا معا فى الظلام» (ص ١٤٤).

يقول منصور باهى لسرحان البحيرى. ثم يصرخ غاضبا فى وجه الخائن، وقد دفعه بإصرار قابضا على منكبيه:

«إنك تقضى علىّ إلى الأبد» (ص ١٤٥).

يكشف تكرار الحكاية والتوسع فى بناء المجال المعرفى عن مأزق الثورة، أو عن مأزق علاقة الفاعل بفعله. أو علاقة الرغبة والإرادة بالحقيقة، أو الفكرة والنظام بالواقع والممارسة. وكأن كل ذلك يفصح عن علاقة الزمنى بالتاريخى. زمن يكرر التاريخ، وتاريخ يكتبه عامر وجدى فقط ليكون شاهدا عليه أو على حقيقته.

«الإسكندرية أخيرا».

هكذا يبدأ عامر وجدى رواية الحكاية عن ميرامار، المكان القريب من الشاطئ والمغلق على حكايته. يبدأ كشاهد، لكن بالعودة إلى المكان نفسه. يعود إلى المكان من زمنه الآخر، وهو زمن تتنكر فيه الدنيا فى «صورة غريبة للعين» (ص ٧). يعود عامر وجدى إلى الماضى، إلى ماريا، عزيزته القديمة، راجيا أن تكون بعقلها التاريخى (ص ٧). يعود ليبدأ حياة هادئة، صافية، وقد قوقعته الخلافات الحزبية فى «حياد بارد لا معنى له، الإخوان الذين لم أحبهم، الشيوعيون الذين لم أفهمهم، الثورة ومغزاها وامتصاصها للتيارات السابقة» (ص ١٦). حياد! وإشارة إلى السلطة القامعة.

يعود عامر وجدى إلى بنسيون ميرامار الذى عادت الحركة تنتعش فيه. والزمن يتكرر: تقتل الثورة الأولى زوج مريانا الأول، وتجردها الثورة الثانية من مالها وأهلها (ص ١٤). والبنسيون يمتلئ بالنزلاء. يخلو. ثم يمتلئ. «كان بنسيون السادة» (ص ١٠)، ينعمون فيه بالراحة والرفاهية والهدوء. يتاجرون ويربحون. يأتون

من الخارج ليلتقوا على شاطئ المتوسط، فى الإسكندرية، وفى ميرامار، عند ماريانا وتحت تمثال العذراء. وها هو المسكن الجميل يستقبل اليوم، وبعد خلائه، ممثلى الثورة المصرية ومعهم من يمثل العهد السابق وجيلا مضى. جاء الجميع إليه فى غياب الرفاهية، ولكن طلبا للراحة والهدوء، وبحثا عن سبل الحصول على المال. يلتقون أيضا، وعلى خلاف انتماءاتهم الاجتماعية والسياسية والفكرية لوطنهم الواحد، على شاطئ المتوسط، فى الإسكندرية، فى ميرامار، عند ماريانا وتحت تمثال العذراء.

يتكرر الزمن، وتبقى ماريانا، وإلى جانبها تمثال العذراء، شاهدا حيا وتاريخيا «على أن التاريخ ليس وهما، من عهد الإمام إلى اليوم» (ص ١٢). أما عامر وجدى فيجد نفسه «وحيدا بين أسر تعمر بالأجيال»» (ص ١٦). التاريخ مجرد أجيال، والأجيال تعيش زمن التكرار. زمن العودة إلى سلطة الربح والاستثمار، وسطوة القمع والجريمة.

- التكرار يكشف علاقة الشخصيات بزهرة:

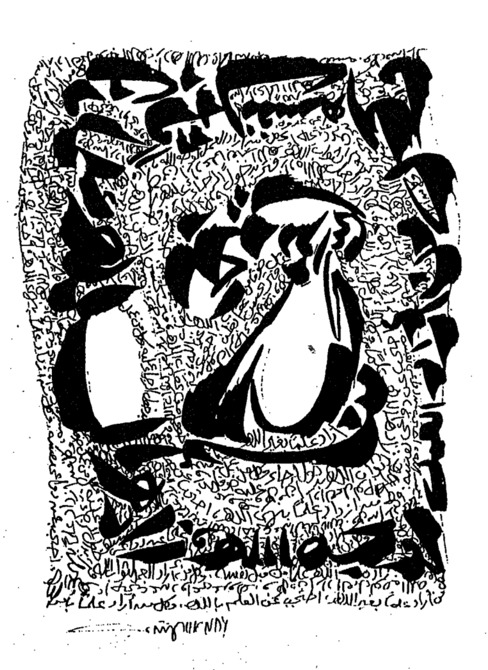
تبدو زهرة نقطة مركزية فى حركة التكرار التى يمارسها الرواة، الشباب الثلاثة، فى رواية «ميرامار». الثلاثة يحبون زهرة لكن لا للزواج منها. زهرة نقطة فى دائرة، وفضاء الدائرة، الزمن، تنسجه مجموعة من العلاقات التى تنهض بين هذه الصبية من جهة، ونزلاء بنسيون ميرامار من جهة ثانية، بما فيهم مريانا صاحبة البنسيون، وطلبة مرزوق بهوية انتمائه لنظام العهد السابق، وعامر وجدى نفسه.

تكشف مجموعة العلاقات هذه عن هوية ما يربط كل من الشخصيات بزهرة، كما عن علاقة زهرة وموقفها من هذه الشخصيات، داخل المكان الواحد نفسه، البنسيون، وتبدو زهرة رمزا لشعب مصر فى زمن الثورة، رمزا لبدايات التحول والنمو، وللتطلع نحو الأفضل. إنها الرغبة لبناء زمنها القادم فى إطار المدينة وما تعنيه من شروط عيش ومستوى حياة. لكن زهرة تبدو، فى مجموعة العلاقات هذه، ضحية الجميع، مأساتها تنهض على حد علاقتها، بشكل خاص، بسرحان البحيرى، فهو، وكما نقرأ فى الرواية، وعلى لسان منصور باهى «التفسير المادى للثورة» (ص ١٠٧).

زهرة ضحية الجميع، ما عدا عامر وجدى، لأن الجميع يستغل زهرة، أو يفيد منها دون أن يفيدها.

فمريانا التى تشفق عليها وتقبلها للعمل عندها، بدافع من معرفة سابقة بوالدها الفلاح الذى كان يحمل البيض والجبن والدجاج إلى الفندق، لا تدفع لها سوى مبلغ زهيد مقابل خدمتها للمكان، ولكل النزلاء فيه. وزهرة تبدو مكرهة على القبول. فالبنسيون هو المكان الوحيد الذى أمكنها أن تلجأ إليه هربا من القرية، ومن الأهل الجائرين. أو هو المكان المدينة الذى ترغب الآن فى أن تعيش فيه.

وطلبة مرزوق ينظر إليها متفرسا، ويعد نفسه بمتعة معها (ص ٢٨). لكن



زهرة تُميل عنه قائلة «يظن نفسه باشا وقد مضى عهد الباشاوات» (ص ٣٨).

وحسنى علام الذى «يعتبر جميع النساء حريما متنقلا لمزاجه»، يرى فى زهرة «خادمة ممتازة لملء فراغ شقته المستقبلية» (ص ٦٨). إنها فلاحة جميلة، و «سوف تروضها حقارة أصلها على تحمل نزواتى وغرامياتى اللامتناهية» (ص ٦٨). ولكن، حين انقض عليها بالرغبة والسكر، ضربته بقبضتها فى صدره ضربة مذهلة أشعلته، كما يقول، بالغضب (ص ٨٦).

ومنصور باهى المذيع مشغول عن زهرة بدرية زوجة أستاذه فوزى. وحين تدور المعارك فى البنسيون حول الحب وزهرة يقول حسنى علام، عانيا منصور باهى، «أخيرا تنازل بالاهتمام بشئون الرعية وسيجد ولاشك حلا لهذه المشكلة الريفية. يا أهلا بالمعارك» (ص ٨٨). منصور باهى مشغول، إذن، عما يجرى وعن زهرة. وإذ يعجز عن اتخاذ قرار الزواج من درية، ويشعر بالقلق والخوف، ويغزوه الاضطراب النفسى، يأتى لزهرة ويسألها إن كانت تقبل به زوجا لها. ليس من أجل زهرة يصل منصور باهى إلى طلب الزواج من زهرة، بل هروبا من خوفه وقلقه، ورغبة فى خلاصه من اضطرابه.

أما رمز الثورة والتفسير المادى لها، سرحان البحيرى الذى تحبه زهرة دون سواه، فإنه يخونها. يريد البحيرى زهرة متعة فى سريره لا زوجة فى حياته.

هكذا كانت الدراما التى شهدها البنسيون، بعد أن بدأت تعود إليه الحياة، دراما العلاقة بين عشاق زهرة، النزلاء المتنوعين، من جهة، وبينهم وبينها من جهة ثانية. إنها دراما العلاقة بين الثورة فى تنافر عناصرها وبين الشعب. «الثورة الممثلة بشخص سرحان البحيرى» (ص ٦٤) كما تقول الرواية. سرحان البحيرى معشوق زهرة، وزهرة الرمز الواقعى لشعب فتىٍّ ينهض فى زمن الاشتراكية، كما توحى شخصية زهرة على مدى الرواية.

وحده عامر وجدى يخلص لزهرة. الصحافى القديم يبدو أبا عطوفا على زهرة، وصديقا ناصحا لها بلا مصلحة سوى مصلحتها. وحده عامر وجدى يخلص لزهرة فى القول والمعاملة. وإخلاص عامر وجدى لزهرة، هو إخلاص من يرى فيمن يخلص له حياته. «لا أحد فى الدنيا سواك» (ص ٣٠)، يقول لها فى بداية الرواية. وفى نهاية الرواية تقول له، وقد افتر «ثغرها عن ابتسامة حنون»: «ولن أنساك ما حييت أبدا» (ص ٢٢٢). زواج صداقة، وحب أبوى، ينعقد بين الراوى الشاهد، أو المثقف المسن، وبين زهرة، الفتاة الناشئة والحاملة آمال مستقبل أفضل.

التكرار الذى كشف فى دلالة أولى له أن المقتول هو قاتل نفسه، يكشف فى دلالة ثانية له أن الدراما التى يعيشها بنسيون ميرامار، فى زمنه الحاضر، هى دراما العلاقة بين الثورة برموزها الثلاثة، والشعب برمزه الواحد. زهرة.

فى هذه الدلالة الثانية لا تتمخض الدراما عن شعب مهزوم، فزهرة تقرر

مغادرة البنسيون. «سأذهب صباح الغد» حتى لو عدلت المدام، صاحبة البنسيون، عن رأيها، وقبلت أن تبقى زهرة عندها. «سأكون أحسن مما كنت هنا» (ص ٢٢٢) تقول زهرة بتأكيد وثقة.

من السياسة إلى الأخلاق :

أما فى الدلالة الأولى، حيث يتعدد الفاعل ويتنوع، فإن الجريمة تتكشف فى نهاية الرواية عن كونها «جريمة تهريب الغزل وبذلك نؤكد الانتحار» (ص ٢٢١)، وهو أمر يستوقفنا لنرى أن الجريمة تنتقل بمغزاها من الفاعل إلى فعله. من الفاعل بما يرمز إليه من سلطة سياسية إلى الفعل بما يعنيه من أخلاق. الجريمة التى نسجت فى مدارها الروائى معانى رمزت بها إلى الثورة من حيث هى نظام وسلطة تتكشف فى نهايات الرواية على أنها جريمة لفعل أخلاقى: السرقة والتهريب.

ينتقل مغزى الجريمة من الفاعل إلى الفعل. من السلطة والنظام إلى الممارسة. والممارسة لها هنا طابع الأخلاق. أو هى مدلول يحيل على الضمير أكثر مما يحيل على القانون، على الأمانة أكثر مما على الرقابة.

يتراجع ما يرتبط بالنظام وما يحيل على السلطة: القمع، ومناهضة الحريات الفكرية والسياسية. التنكر لإنجازات الماضى الإيجابية. تنصيب حكم الحزب الواحد وإلغاء الأحزاب الأخرى. وهو ما ألمحت إليه الرواية بشكل سريع (الإشارة إلى سجن فوزى مثلا. انصياع منصور باهى لأمر أخيه الضابط، التنكر لوطنية حزب الوفد..)، ويشى بكلام على الثورة من حيث هى سلطة.

يتضاءل عامل السياسة، كمرجع يفسر فشل الثورة، لحساب الأخلاق: الأمانة والنزاهة والإخلاص فى العمل، وهو ما يقابل التهريب والسرقة، وربما هو ما كان سيردع سرحان البحيرى الذى أغواه المال. ممثل الثورة يميل إلى أن يكون نموذجا لفئة، أو لشريحة اجتماعية وتعبيرا عن بنية نفسية أخلاقية لهذه الشريحة. أكثر منه ممثلا لسلطة سياسية.

تترك المعرفة مرتكزاتها المادى ـ السياسى والطبقى إلى السلوك الشخصى والأخلاق.

رمز الثورة وتفسيرها المادى، حسب الرواية، يستوى، فى الفعل الروائى، على المستوى الاجتماعى ـ السلوكى. أخلاق تميل فى جريمتها عن سلطان السلطة، كأن العامل الأساسى، أى الثورة من حيث هى سلطة ونظام، يترك مكانه لأثره. العامل الأساسى (السياسة) يغيب فى أثره (الممارسة والأخلاق)، وتبرز بنية الإنسان الأخلاقية كموضوع للنقد والمساءلة.

تبدع الرواية وهم الفاعل الأول، سرحان البحيرى، القاتل. لكنها تنتهى إلى نفيه فى فعله.. وبين ما توهم به الرواية، وما تنتهى إليه يلتبس مدلول الفاعل الأول، القاتل الحقيقى للثورة:

ـ لا يبدو سرحان البحيرى فاعلا أول، فهو قد سرق بدافع الحاجة، وسرقته بقصد التهريب لم تكن من موقع له قوى ونافذ فى السلطة السياسية،

مجرد وكيل حسابات. كما أنه لم يكن مقتنعا تماما أو مخططا من تلقاء ذاته لجريمته. كان مترددا ولم يوافق إلا بعد أن تأمل صورة الواقع الذى يعيشه فى مرآة على بكير الذى قال له:

«الخطوات المشروعة سراب، صدقنى. ترقيات وعلاوات ثم ماذا؟ بكم البيضة؟ بكم البدلة؟ وها أنت تتحدث عن فيلا وسيارة وامرأة. حسن، افتنى إذن؟ وقد انتخبت عضوا فى الوحدة فماذا أفدت؟ وانتخبت عضوا فى مجلس الإدارة فماذا جد؟ وتطوعت لحل مشكلات العمال فهل فتحوا لك أبواب السماء؟ والأسعار ترتفع والمرتبات تنخفض والعمر يجرى، حسن، ما الخطأ؟ كيف وقع؟ أنحن أرانب.. عزيزى.. اعدلنى على القبلة..» (ص ١٥٣).

عضو فاعل سرحان البحيرى، لكنه مجرد مشارك، وسبب الجريمة يبدو أكبر منه وأعمق. وهو إذ يقدم على فعلته، السرقة، يبدو خائفا، ربما من ضميره، لكن أيضا من انكشاف أمره، وبالتالى من عقوبة تأتيه من فوق، ممن هم أعلى منه رتبة، وأكثر منه سلطة ونفوذا. هكذا وحين يفتضح أمره أمام السائق يشعر بالمأزق وينتحر.

- لئن كان سرحان البحيرى يتراجع عن مكانة الفاعل الأول، فإن تعدد الرواة الذى يوهم بتعدد الفاعلين لا يبدو معادلا لفاعل أول. ذلك أن تعدد الرواة هو نوع من مشاركة يتبدد بها الفاعل الأول ولا ينحصر. يتبدد فى النسيج الاجتماعى، تغيب السلطة فى هذا النسيج لتبقى حاضرة، ولكن على بعد. كأن لا وجود لفاعل أول هو فى موقع السلطة العليا، وهو المرجع الذى تعود إليه الأمور. أو كأن لا معنى لهذه السلطة إلا فى حواشيها، وفى أثرها الذى هو فى المعاش مغاير لها. فالرواة الثلاثة أقرب إلى أن يكونوا نماذج تشير إلى شرائح اجتماعية تصنع هى الثورة بشكل ينسب أخطاءها لها:

- حسنى علام يمثل قطاع الفلاحين الإقطاعيين.

- سرحان البحيرى يمثل السواد، أو عامة الشعب من غير العمال والفلاحين.

- منصور باهى يمثل المثقفين اليساريين.

إن انحرافات هؤلاء، أو ممارساتهم الخاطئة، تحيل، بشكل أساسى، على هوياتهم وانتماءاتهم الاجتماعية، كأن لهذه الانحرافات والممارسات تاريخا قوامه البنية الاجتماعية نفسها، أو ميرامار، هذا البيت المفتوح على البحر. أو هذا الأوتيل الذى يشير إلى الحياة السهلة التى يحاول نزلاؤه الجدد استعادتها فى زمن الثورة.

يغيب الفاعل الأول فى «ميرامار». «السلطان السياسى» الذى وجه إليه طه حسين نقده المباشر بعد أشهر على قيام الثورة، والذى يمارس فى ظله رواة «ميرامار» ما يمارسون من أفعال، أو الذين يفسرون الثورة ، تحت إمرته، إلى علاقات اجتماعية متنوعة. يغيب، أو يتبدد، فى أثر يكاد أن يحيده، أو يلقيه فى غبش المراوحة والالتباس. إن الثورة، بما تعنيه من سلطة وقيادة فى المرجع الواقعى،

تغيب فى صياغة هذا المرجع عالما روائيا، ويصير الفاعل، فى الرواية، ليس هى (السلطة والقيادة)، بل هم. ويظهر فشل الثورة فشلا لا يحيل على هى بل على هم، هم الرواة الثلاثة.

التقنية والتوظيف :

بهؤلاء الرواة الثلاثة تقدم الرواية معرفة نقدية، ثلاث شخصيات تعطيهم الرواية، أو يعطيهم الراوى الشاهد، عامر وجدى ومن خلفه الكاتب، مكانة الراوى. هم يروون، وكأنهم بذلك يأتون إلى موقع الفاعل الأول. الرواية تضع الرواة موضع الفاعل. كأنهم بذلك بديل تقنى يسعى لتوليد بديل عن الفاعل الأول فى المرجعى الواقعى. وفى هذا الاستبدال يلتبس الاجتماعى بالسياسى. الفاعل بفعله. أو المنتحر بجريمة قتله.

إن تقنية تعدد الرواة فى «ميرامار» هى تقنية موظفة لاستبدال يوهم بالفاعل الأول دون الإفصاح عنه. يراه فى أثره دون وضوح الإحالة عليه، وهو بذلك يلتبس.

وعليه فما هو تقنى فى الرواية موصوف بتكرار الحكاية وتعدد الرواة ويؤدى، بحكم هذا التكرار، وظيفة دلالية مزدوجة (توسيع مجال المعرفة بالرواة الثلاثة وكشف علاقة الشخصيات بزهرة)، يبدو، فى الرواية، مؤديا أيضا لوظيفة دلالية أخرى، هى توليد مدلول اجتماعى بديل لمدلول سياسى، أو مدلول اجتماعى يتبدد فيه المدلول السياسى.

تبتكر رواية «ميرامار» تقنية تعدد الرواة الذين يمارسون، على مستوى المتخيل، وظيفة توليد وهم الفاعل الأول البديل. يشير الفاعل الأول البديل إلى معنى يخص علاقة المتخيل بالمرجعى، أى علاقة الأدبى الروائى بالاجتماعى السياسى. وهى، أى هذه العلاقة، مندرجة فى زمنها التاريخى الذى هو زمن الثورة الناصرية، أى زمن وجود القائد الثورى، جمال عبد الناصر، على رأس سلطة سياسية ثورية.

إذن ،

كيف نفهم هذا الالتباس أو نفسره فى ضوء هذه العلاقة بين المتخيل والمرجعى؟

وماهو أثر هذه المعرفة النقدية المنتجة، فى إطار هذه العلاقة نفسها بين المتخيل والمرجعى، فى تحديد نمط روائى عربى؟

الالتباس أثر فنى لواقع مرجعى :

يبدو أن الرواية العربية المعاصرة تعانى مأزق التعامل النقدى، مع واقع مرجعى منسوب إلى سلطة ثورية. لذا تحاول خلا بإيجاد بدائل فنية، أو توظيفات تقنية، تطبعها أحيانا بطابع الالتباس، الأمر الذى يخصص السردى الروائى العربى فيتشكل أثرا فنيا معبرا عن (واقعه) وزمنه.

والمأزق هذا ليس مطروحا فقط أمام الخطاب الروائى، بل أيضا أمام الخطاب الشعرى، وربما أمام الكتابة الثقافية بعامة. وهو، أى هذا المأزق، قائم (أسّاسا، فى السياسى نفسه)، فى

الواقع المرجعي نفسه، وفي بعض السلطات الثورية العربية.

فنحن ومنذ أواسط هذا القرن تقريبا نعيش، في عدد من مجتمعاتنا العربية، أزمة أنظمة تأتي إلى السلطة بصفتها المعارضة أو الثورية. والراجح أن المعارضة، أو الثورية تجد تفسيرها، بالنسبة لهذه الأنظمة، في العلاقة مع الخارج أكثر مما تجد في العلاقة مع الداخل. والخارج هو الاستعمار أو الغرب أو «الآخر». وهو أمر يسم حركة التحرر الوطني بواحدية البعد، ويعطي أولوية، شبه مطلقة، لهذه العلاقة مع الخارج التي يستمد منها النظام شرعية الاعتراف به والتأييد له، وربما شرعية (القمع) وإلغاء النقد فيما يتعلق بشئون المجتمع المعيشية، وبحرياته وحقوقه في حياة إنسانية عادلة. كأن التحرر على مستوى الوطن ليس أيضا، وفي الوقت نفسه، تحررا على مستوى البنية الاجتماعية نفسها، أو كأن تحرير الوطن من تبعية الخارج هو تحويل المجتمع إلى تبعية للسلطة المحلية.

فالثورة الناصرية مثلا قامت بإنجازات مهمة فيما يتعلق بالعلاقة مع الاستعمار: التأميم، وتحرير المرافئ العامة من سلطة الأنظمة الرأسمالية الاستعمارية وإعادة حق استثمارها ومردودها إلى السلطة المحلية، وهو مما أكد الطابع الثوري والتحرري الوطني للسلطة الناصرية. أما فيما يتعلق بحركة التحرر الاجتماعي فقد وقعت هذه السلطة ذاتها في ممارسات خاطئة، تمثلت في الحد من الحريات العامة، فكان منها إلغاء التعددية الحزبية، وإقامة حكم الحزب الواحد، ومحاولة توظيف النتاج الإبداعي ومنابره ومؤسساته لخدمة النظام، وتفشي الفساد في القطاع العام، ونقل ثمرة إنتاجه إلى القطاع الخاص، مما أدى إلى تقويض العديد من مرتكزات التقدم الاجتماعي، وإلى تدني مستوى الإبداع في المؤسسات التابعة للدولة. هكذا برز السؤال حول إمكانية، ومعنى، تسمية مثل هذه السلطة، وفي الجانب المتعلق منها بالبنية الاجتماعية، بحركة تحرر.

إن التناقض المرفوض بين البعدين الخارجي والداخلي في ممارسة مثل هذه الأنظمة، المعارضة أو الثورية، ولد مأزقا في التعامل معها. إذ كيف يمكن رد الأخطاء إلى فاعل أول له في وجه منه سمة ثورية تحررية، وفي وجه آخر، لا سمة الدكتاتور العادل الذي يبقى قبوله ممكنا، بل سمة النظام المخابراتي المهين. أو كيف يمكن أن يكون الثوري قمعيا، والمعارض سلطويا، والوطني لا ديمقراطيا؟.. وهل يمكن أن تكون حركة التحرر الوطني وطنية في ممارسة قمعية، وكيف يكون التحرير تحريرا للوطن دون أن يكون تحريرا للمجتمع نفسه!

الحل التقني والسؤال الغائب:

في إطار هذه العلاقة من التناقض المأزقي المتمثلة في الفاعل الأول: السلطة الثورية ببعديها الخارجي والداخلي، يبدو اقتصار التناول على البعد الداخلي واستبدال الفاعلين

الأولين بالفاعل الأول، وتقدم الراوى الرئيسى الذى يختبئ خلفه الكاتب، بصفة الراوى الشاهد الذى يترك الكلام لرواة آخرين، أو لفاعلين يتماهون مع فعلهم ليشتعل فعلهم كشهادة عليهم.. يبدو كل هذا حلا تقنيا لتناقض مأزقى يطرحه الواقع المرجعى على الفنى. كأن الراوى/ الكاتب يحل مأزق التناقض بوضع الفاعل الأول خارج عالمه الروائى، فهناك فاعلون لا فاعل واحد. أو بوضعه خارج سؤال يطرحه الواقع المرجعى على العمل الروائى.

كيف يمكن للكتابة الروائية أن تجيب روائيا على السؤال الغائب فيها. السؤال الذى ينتج معرفة بالواقع التاريخى فى كليته، فى عمقه، أى فى علاقة التناقض المأزقى بين الداخلى والخارجى؟ بين التحرر الاجتماعى والتحرر الوطنى؟

وغياب السؤال لا ينفى طرحه، بل ربما كان غيابه فى الرواية مدعاة لطرح سؤال آخر:

لماذا يتعدد المخطئون وتتكرر الهزائم وتنتهى الثورة إلى نقيضها، وبدل التغيير تصل الثورة إلى بعث الحلم الهادئ لدى أعدائها، فيبشرون بالبديل الثالث: أمريكا، كما يقول طلبة مرزوق فى نهاية «ميرامار». أمريكا التى ستحكمنا «عن طريق يمينيين معقولين» (ص ٢٢١)؟

«النبوءة» بالعواقب، هذا ما انتهت إليه رواية نجيب محفوظ التى صدرت طبعتها الأولى عام الهزيمة الحزيرانية. «نبوءة» لا تكتمل فى روايتها صورة الفاعل الأول، بل يختزل الفاعل فى تعدده، ويلتبس بغيابه فى فعله. ويبقى الالتباس بديلا تعبيريا عن غياب السياسة القامعة فى الاجتماعى المقموع، والمتقوض، أو عن غياب العلاقة بين الداخلى والخارجى.

الالتباس.. الظاهرة والتفسير :

يبدو الالتباس سمة لا تقتصر على رواية «ميرامار»، بل تتعداها إلى أكثر من رواية عربية معاصرة تناولت، فى سردها، وضعية اجتماعية مرتبطة بفترة من فترات التغير المعضلى فى تاريخ بلداننا العربية المعاصرة، وعليه يبدو السؤال عن تفسير لهذا الواقع الروائى، فى سمته هذه، سؤالا مشروعا. ولئن كنت لا أدعى امتلاك تفسير جاهز أو أكيد، فإنى أحاول تقديم أكثر من احتمال:

* إن الالتباس، من حيث هو معادل فنى للعامل المأزقى التاريخى، لا يعود، فى نظرى، إلى رؤية تبسيطية تتعامل بها الكتابة الروائية العربية مع المرجع الواقعى، بل إلى نوع من الحيلة الفنية تخول الكتابة قول ما لا يقال فى ظل سلطة ترفض النقد والمساءلة. لقد أبدعت ميرامار الشكل القادر على قول المدلول المشروط بزمنه التاريخى، ليتخصص الشكل بمدلول فيه، أى بمرجعى حاضر فيه قولا روائيا متميزا. ولعل بعض روايات أمريكا اللاتينية التى ميزت نتاج هذا البلد الأدبى ومنحته شهرته وعالميته، تعطينا، بالمقارنة الاختلافية، دليلا على تخصيص الشكل بالمرجع فيه.

لقد أبدع «غابريال ماركيز» مثلا،

وكذلك «أوجيست رووباستوس» فنية الراوى الأول. لقد جاء كل منهما، وفى بعض رواياتهما («خريف البطريرك» مثلا لماركيز، و«أنا الأعلى» لباستوس) بالفاعل الأول إلى موقع الراوى الذى يشكل بطلا، هو نقيض الكاتب، أو هو من ينقض الكاتب. أى أنه من موقع معرفى نقدى جيء بالفاعل الأول ليكون هو راوية عن ذاته، وكانت المسافة، بين الراوى البطل هذا والكاتب، هى مسافة النقد المنتج للمعرفة. هكذا وبعد أن كانت هذه المسافة تُلغى بوقوف الكاتب باستمرار فى نقيضه: يقول الفاعل الأول قناعاته على أنها هى القناعات، فترتسم صور السائد والمعيش، ومجموعة العلاقات الاجتماعية التى تكشف، باستمرار، عن معانى القمع والظلم والفحش السلطوى المغيب فيها. إنه نوع من سياق تحول التراجيدى إلى كوميدى مضمر. أو نوع من انتظام للكلام يعبر عن مأساة لتاريخ له وجه المهزلة.

الفاعل الأول فى هذه الروايات هو السلطة بكل ما تعنيه من دكتاتورية وتاريخ يتكرر، أو زمن يعيد إنتاج ذاته ضد كل شيء آخر: المجتمع والإنسان والحضارة والحياة.. وفى إعادته إنتاج ذاته، يقدم السرد الروائى، وفى دم نسيجه، جوابا، أو أجوبة ضمنية، ولكن صارخة فى ضمنيتها، لهذه الـ «لماذا» الكبيرة التى تطلب تفسيرا للواقع المروى. يتعرى الفاعل الأول، يتعرى فى كلام له عن واقع مأزقى هو علته. يتعرى واضحا وهائلا فى لبوسه الفنى.

لكن، لئن كانت صياغة الفاعل الأول، فى روايات أمريكا اللاتينية، تجد شرطها فى المرجعى نفسه، أى فى وجود سلطة دكتاتورية واضحة، ولا خلاف على دكتاتوريتها، فإن الرواية العربية تجد نفسها فى كلامها على فاعل أول، أمام وضع تتداخل فيها معانى التحرر والقمع، ويتناقض ما له علاقة بالخارج مع ما له علاقة بالداخل.

وفى «ميرامار» وفى غيرها من الروايات العربية التى تحكى، ومن موقع نقدى، عن وضع اجتماعى منسوب إلى سلطة أو إلى قيادة ثورية، تميل صياغة الفاعل الأول إلى الالتباس. ففى رواية «السؤال» مثلا لغالب هلسا أو «نجمة أغسطس» لصنع الله إبراهيم، أو المركب لغائب طعمة فرمان أو «رحلة غاندى الصغير» لإلياس خورى، أو «باب الساحة» لسحر خليفة، لا نلمس صياغة لفاعل أول يفسر أسئلة الرواية المضمرة (أو المعرفة النقدية التى تنسجها لتجيب على هذه الـ «لماذا» الكبيرة التى تطلب تفسيرا للواقع المروى). ذلك أن الفاعل الأول فى هذه الروايات يبقى، على تنوعه واختلافه، مترجرجا، أو متجزءاً، أو مبعثرا، أو تائها فى أثره.

* ولئن كنت أرى أن الالتباس فى صياغة العامل الأول لا يعود إلى رؤية تبسيطية تتعامل بها الكتابة الروائية العربية مع الواقع الاجتماعى، فإننى أيضا لا أذهب مذهب بعض النقاد والقراء الذين يعتبرون أن الرواية التى تحاول أن تبدو، بالاتكاء على

الراوى الشاهد، بعيدة عن موقف سياسى مباشر، إما هو رواية الموقف الضدى، المنحاز فى الخفاء. إنما هى رواية النظر إلى السلبيات، سلبيات السلطة الثورية، دون رؤية الإيجابيات المتمثلة، بالنسبة لرواية «ميرامار» مثلا، فى التأميم ومحاربة جيوش الفرنسيين والإنجليز، والسعى إلى القضاء على الفقر والجوع.

إن اتهاما كهذا لرواية «ميرامار»، أو لغيرها مما يحاكيها نمطا وموضوعا سرديا، هو اتهام يعيدنا إلى ثنائية ميكانيكية تقول بأن من ليس معنا فهو ضدنا، كما أنه يعبر عن نظرة سطحية لا إلى العمل الروائى وحسب، بل أيضا إلى الواقع الاجتماعى، أو إلى حقيقة الكتابة فى علاقتها بالمرجعى نفسه.

فالمعرفة النقدية التى أنتجتها رواية «ميرامار» مثلا، تبدو إضاءة مهمة فى إطار شرطها التاريخى، لأنها معرفة تتعلق بسلطة ثورية وتشكل، بطابعها النقدى، خروجا على العام، وتجرؤا على وعى متشبث بالثورة وحاضن لها بلاحساب.

لقد صدرت الطبعة الأولى من «ميرامار» فى ذروة المد الناصرى، وفى جو الحلم العارم الذى حمل الكثيرين من أنصار الثورة، بل ومن دعائمها، على الصمت عن أخطاء السلطة وخاصة ما تعلق بالممارسة الديمقراطية للحريات الفكرية. ففى الوقت الذى كان فيه الخطاب اليسارى الحزبى يرجئ النقد ويرى فيه فعلا يؤذى الثورة ويعيق عملية النضال والتحرر من الاحتلال والاستعمار، وفى الوقت الذى كان فيه الخطاب الجماهيرى الشفوى يجمع على الانتصار المطلق للسلطة السياسية الثورية، ويقفز فوق كل نقد يكشف عوامل هزيمة حزيران المروعة، هذه العوامل التى كان بعضها يجد تفسيره خارج الثورة، كان القول الأدبى الروائى، وربما غير الروائى، يمارس النقد، ويصوغ وعيا يسمو به عن التزييف ليضعه أمام مرارة الحقيقة. وبذلك كانت العلاقة بين الروائى والمرجعى تمارس، لا لإنتاج الوعى النظير، أو لرسم الصورة الذهنية التى تشكل وعيا سائدا لفئات جماهيرية واسعة وربما لمجموعة من المثقفين (نشير هنا على سبيل المثال إلى تظاهرات التأييد التى تلت هزيمة حزيران وإلى كتاب عبد الحى دياب «الإقطاع الفكرى وآثاره» الذى سبق الهزيمة)، بل لإنتاج معرفة بما يأبى الفكر معرفته، وربما بما يعز على الفكر معرفته، لأنه مرآة تحمل العين على قراءة ما لا ترغب فى قراءته.

بتقديمه هذه المعرفة، يبدو القول الروائى متقدما على الخطاب السياسى و الجماهيرى الشفوى، فى حينه، وأكثر جرأة منه.

* لعل جانبا من التفسير الخاص بمسألة صياغة الفاعل الأول على هذا النحو الملتبس الذى يوحى بتحييده، فيما هو يسعى لكشفه، يجد سببه فى الواقع المرجعى نفسه، أى فى طبيعة بعض السلطات الثورية العربية نفسها أو التى جاءت، وفى تاريخنا الحديث،

إلى الحكم من موقع المعارضة لسلطة سابقة، أو فى السلطات القيادية التى تتزعم حركات ثورية، لكنها، تبقى محكومة برؤية واحدية لمفهوم التحرر، وتمارسه فى بعد واحد له. وهى بذلك تفك عقدة الترابط المأزقي بين قضية التحرر الوطنى وقضية التحرر الاجتماعى، لكن دون أن تحلها. تفك مثل هذه السلطات، العقدة بالفصل بين القضيتين، وتترك التحرر الاجتماعى لحساب التحرر الوطنى، أو هكذا ترى، ترى إلغاء الأول، أو تأجيله، بالثانى. فتسيس كل شيء، وتختزله فى شعار يخفى قصورها، أو سطوتها، وهو مما يترك أثره على وعى الجماعة الذى يصبح محاصرا بالشعار. يصادر الشعار الوعى فلا يرى إلا فى حدوده.. وهو مما يحمل الكتابة على الحذر من جهة، فتتجنب السياسة لتتجنب المباشر والابتذال. كما يحملها، من جهة ثانية، على إعادة الاعتبار إلى المسألة الاجتماعية، بل على المبالغة باعتبار قضية التحرر الاجتماعى عاملا أولا وأساسيا فى التحرر الوطنى. (وهذا ما مالت إليه رؤية «ميرامار»).

تحاذر الكتابة الأدبية التسيس لأنه اختزال وتسطيح، لا للإبداعى، بل للمرجعى نفسه، وتلتفت إلى ما يناهض هذا الاختزال والتسطيح. لذا تلتفت إلى الواقع الاجتماعي بما يعنيه من معان تتعلق بالإنسان ووعيه، بحياته وعيشه، بتفكيره وحريته. وفى هذا المنظور تبدو أخطاء السلطة فى الممارسة الاجتماعية عائقا لعملية التغير المنشود، وتبدو مسألة إقامة علاقات اجتماعية على قواعد الديمقراطية، شرطا أساسيا للتغير والتحرر الوطنى. كأن الكتابة فى وعى لها بأهمية الاجتماعى المتروك ترد على تركه، وكأنها بهذا الرد ترد أيضا على السياسة والتسيس. وهى بذلك تمارس جدل السيرورة والتحول، أو جدل (الناقص والمكتمل)، أو حوار العلة والأثر.

الفاعل الأول بين التاريخى والراهنى:

بتأكيده على العامل الاجتماعى من حيث هو عامل داخلى، يبدو القول الأدبى نافذا. ففى حدود الداخل، كأثر لسلطة سياسية معينة، مازلنا نرى بعض حركات التحرر تنقلب إلى نقيضها. من الداخل تتقوض النهضة وتعود إلى بدايات تكررها: الثورة الناصرية تبعها حكم السادات واتفاقية كامب ديفيد. والحرب ضد إسرائيل وحلفائها فى لبنان تحولت إلى حرب أهلية. ونهضة العراق انتهت إلى تقويضه.

لكن هل يمكن أن نرى إلى العامل الأساسى (الذى يأخذ فى الرواية صفة الفاعل الأول) فى حدود الأخطاء والسرقات، أو فى حدود المطامح الفردية والمنافع الشخصية، أو فى حدود القلق النفسى والحيرى الفكرية؟ أى فى حدود مجموعة من ظواهر السلوك والأخلاق التى يعانى منها أفرادهم، فى الرواية، نماذج لطبقات اجتماعية وتنظيمات حزبية؟ (شأن ما

رأينا فى «ميرامار»).

ولئن كانت مجموعة الظواهر هذه تشير، بشكل أو بآخر، إلى نظام فى السلطة السياسية، فهل يمكننا أن نرى إلى هذا النظام، وبغض النظر عن طبيعته، فى وجه واحد منه هو علاقته بالداخل؟

إن التأكيد على البُعد الداخلى، على أهميته البالغة، قد يوقعنا، حين يكون على حساب البُعد الخارجى، أو حين يغفل البعد الخارجى، فى الموقف النقيض، أو فى الرؤية الواحدية. وربما قادنا إلى اختزال التاريخى فى الراهنى، والعالمى المتشابك والمتداخل فى المحلى البسيط والمعزول.

بعيدا عن ثنائية تجمع بين العاملين الداخلى والخارجى، أو تضع التحرر الاجتماعى إلى جانب التحرر الوطنى، أو تنظر إليهما نظرة التعاقب لا التزامن.. يبدو العامل الأساسى معقدا فى تاريخيته، ويبدو الوعى به مأزقيا، له، فى الرواية العربية الحديثة، صفة الالتباس.

عن هذا العامل الأساسى الذى يشكل فى القول الروائى فاعلا أول نبحث. نبحث عن حضور له فى رواية عربية تنسج عالمها لتقوله. أى فى رواية تختاره هيموضوعا لها. ولا نبحث عنه فى الرواية العربية بعامة. فأنا مثلا لا أسحب سؤالى الذى طرحته على «ميرامار» على جميع روايات نجيب محفوظ، أو على روايات عربية غير معنية بالكلام على الاجتماعى فى علاقته، لا بالسياسى، بل بنظام سياسى معين. وما نبحث عنه ليس هو المعنى، أو الموقف، بل هو تشكل العامل الأساسى فى روائيته، أى كفاعل أول له دور الراوى ومغزاه: إنه «البطل» فى تقنيته الخاصة، وفى وظيفته الفنية الأخرى، ومن حيث هو، أى هذا «البطل» دلالة روائية لمدلول فكرى.

أبعد من «ميرامار» :

إن اتخاذ رواية «ميرامار» مثالا أول لهذه الدراسة، لا يعنى أنها المثال الوحيد. ثمة روايات عربية أخرى تناولت، على اختلاف فى النسق وتنوع فى اللغة والأسلوب، علاقة الاجتماعى بسلطة سياسية معينة، وحاولت أن تنفذ إلى العامل الأساسى وتعبر عنه كفاعل أول. فكانت، وبشكل عام، تنسج عالما روائيا بتوظيف فنى يتوخى نقد الوضعية الاجتماعية وتقديم معرفة بالظواهر السلوكية الخاطئة. ومثل هذا التوظيف لا ينال، فى نظرى، من إبداعية العمل الأدبى الروائى ولا من جماليته، بل إن هذا التوظيف هو بمثابة رقى فى التقنية السردية يبحث عن خصوصية قول لخصوصية مرجع. إنه إبداع البدائل الفنية التى تغيب العامل الأساسى بهدف قوله، كأنها بذلك تحول غيابه إلى سؤال يدعونا إلى طرحه على المرجعى نفسه. إنه سؤال يضمر الإشارة إلى شروط غيابه. أى إلى طبيعة السلطة السياسية ونظمها وممارساتها، أو إلى مرجع يدفع الأدبى الروائى لإبداع فاعل يغيب فى التباسه.

تتنوع البدائل لتشير فى تنوعها

إلى هذه العلاقة بين الفاعل الأول الملتبس والعامل الأساسي المعقد في تاريخيته. تنطوي هذه العلاقة على سؤالها الحائر:

كيف يكون التحرري لا تحرريا والثوري لا ثوريا؟

أو كيف يقف النظام في وجه الاستعمار ليرتبط به، أو يرفع شعار الديمقراطية والتقدم ليمارس القمع ويتخلف؟

يدعونا السؤال الحائر إلى النظر في رواية عربية تتحفز بمرجع خاص بها، وتتميز في كلامها عليه، فتبتكر تقنيات سردها، أو تتملك تقنيات عامة، وتؤصلها: تؤصل «ميرامار» تقنية تعدد الرواة البدائلية، وتبتكر «نجمة أغسطس» (لصنع الله إبراهيم) تقنية الصوتين المتوازيين على افتراق دلائلي. وتبتكر «السؤال» (لغالب هلسا) شخصية السفاح في إحالة رمزية مزدوجة وملتبسة. وتبتكر «رحلة غاندي الصغير» (لإلياس خوري) الزمن الدائري في التفاف خانق على ذاته. وتبتكر «باب الساحة» (لسحر خليفة) لغات الحوار الشعبي الحاملة لمدلولات أبعد منها، فتكشف المستور، وتفضح المخبأ، وتأتي بديلا لفاعل أول محظور عليه التبلور والظهور.

يتشكل الأدبي في الثقافي - الاجتماعي عنصرا من عناصر التغيير، وينزع عن نفسه صفة التغرب والتغريب. يضمر الأدبي الروائي، في بنية الشكل نفسه، في التقني الذي يتوسل، أسئلة تحيل على مرجعه الحي والخاص.

تسائل الرواية الخطاب الآخر الذي يتحول، على مستوى الممارسة، إلى نقيضه. تسائل القول عن تفسيره المادي، والسلطات عن العلاقات في المجتمع، والأنظمة عن حياة الناس ومصيرهم.

تمارس الرواية العربية الحديثة دورا في الصراع الثقافي - السياسي، تنتج، بوسائلها الخاصة والمميزة، معرفة نقدية تتوجه بها إلى وعي قائم، فتفتح أمامه، ومن منظورها، باب التأمل والمساءلة، وربما سبل الوصول إلى الحقائق.

---

* فضلت استعمال كلمة تأصيل على كلمة ابتكار، لأني وجدت في رواية:
"Le quatuor d'Alexandrie" للروائي: Lawremce Durrell مرجعا لتقنية رواية «ميرامار».

* ميرامار: كلمة من أصل لاتيني، ولكن نجدها اليوم في الأسبانية. تتركب هذه الكلمة من الفعل: «ميرا». ويعني النظر بإعجاب. ومن الاسم: «مار». ويعني البحر. وميرامار هي اسم لكل مسكن، أو أوتيل جميل، وتحيل على معان عدة. منها: المكان الجميل القائم على الشاطئ. التوسط. التجارة والسياحة، الحياة السهلة. الكوزموبوليتية.. وما تحيل عليه كلمة ميرامار، يتصل بمدلولات عدة في الرواية.

واعتمد في هذه الدراسة الطبعة الثانية للرواية - أيلول - سبتمبر ١٩٧٤، دار القلم، بيروت - لبنان. والإشارات إلى صفحات الرواية في متن الدراسة.



نقد

مرافئ للرحيل

محمد جبريل

-١-

يقول لابروبيير: "كل شيء قد قيل. وقد اتينا بعد فوات الأوان ، منذ ما يزيد على سبعة آلاف سنة، حين وجد أناس ومفكرون. أما العادات ، فقد انتزع خيرها وأجملها، ولم يبق لنا إلا أن نلتقط سقط المتاع على أثر ما جمعه الأقدمون(١).

ولأن التقاط سقط الحصاد لن يضيف إلى الفن، ولا إلى الفنان ، فإن التعبير عن الخصوصية هم كل الأدباء، بصرف النظر عن انتماءاتهم السنية، أو الفنية. ليس بأمل أن يجدوا قارئاً لم يقرأ الأعمال السابقة عليهم - والقول لأندريه جيد - وإنما يأمل أن يجد القارئ تميزاً وإضافة عما كتبه أدباء الأجيال السابقة..

مشكلة الجيل الحالى من كتاب القصة - والفن بعامة - هى ما عبر عنه موباسان منذ عشرات الأعوام فى قوله :"من يكتب اليوم، لابد أن يكون مجنوناً أو جسوراً أو وقحاً أو غبياً.. فبعد كل هؤلاء الأساتذة العباقرة ، ماذا تبقى لنا أن نفعل؟... ماذا نقول بعد كل ما قيل .. من منا يمكنه أن يفخر أنه كتب صفحة أو جملة، لا يوجد مثلها فى كتاب ما؟(٢).

المقولة الشهيرة تؤكد أن الأفكار ملقاة على الأرصفة .. لكن فلوبير

ينصح كتاب الأجيال التالية بألا يكتبوا شيئاً، دون أن يشعروا بما لم يشعر به، أو عبر عنه، كتاب آخرون. الجديد اكتشاف وإضافة وارتياد مناطق لم يسبق ارتيادها...

– ٢ –

يبدو سعد القرش في مجموعته القصصية "مرافئ للرحيل" كاتباً له قضية أو يشغله أن يكون له قضية..

الفن عنده ليس مجرد حكاية يفضى بها عن نفسه، أو تبين عن قدراته الفنية والأسلوبية، إنما هو يؤمن – ربما إلى حد المبالغة – وسأحدثك عن ذلك تفصيلاً – بما ينبغي أن يسهم به الفن في إحداث تغيير – مطلوب – في وجدان المتلقي، وفي حركة المجتمع أيضاً..

القصة – كما يقول بيلنسكي – ليست فناً تصويريا فحسب، ولكن صورها يجب أن تشتمل على اتجاه فكري، والمشاعر التى تحدثها ، يجب أن تصعد إلى ذهن القارئ، وتحدث أثراً في وجهات نظره، وموقفه من الحياة . وبمعنى آخر ، وكما يقول چورچ اليوت، فإن "أعظم فائدة ندين بها للفنان، سواء كان رساماً أو شاعراً أو روائياً أو كاتب قصة قصيرة، هي تأثيره على اتساع دائرة مشاعرنا وتعاطفنا. إن الفن هو أقرب شيء للحياة ، وهو وسيلة لتوسيع حلقة تجاربنا، ولمد صلاتنا ببني البشر، خارج حدود حياتنا الشخصية"(٣).

– ٣ –

يقول جونتر جراس: "مادام لدينا أدب، فهو في حالة مواجهة مع الأمور السياسية"(٤). ورغم تعدد الأعمال السياسية التى تناولت ثمار التطبيع، فإن قصة سعد القرش "في حديقة الحيوان" تتميز بتلخيص مقتدر لمسار النضال المصري، وببساطة، ولغة شاعرية هامسة، في قضية زاعقة لقد شاهد الصغار العلم يرفرف على سارية أعلى المبنى المجاور لحديقة الحيوان.

ظنوه العلم الذى يحيونه كل صباح، وهتفوا بالنداء الذى طالما رددوه: تحيا جمهورية مصر العربية!.. وفوجئوا بالنداء نفسه يردده طلبة كبار، وإن كان لهدف مناقض تماماً. فالعلم المرفوع ليس مصرياً، وتتلقف سيارات الشرطة الطلبة الكبار، بينما يتعالى صوت الأستاذ المشرف، يأمر الصغار بمغادرة المكان...

في القصة شعارات ونداءات ومظاهرة وقضية سياسية، وأسماء عرابي وسعد زغلول ومصطفى كامل ولو غابت الموهبة لابتلعتها الجهارة أو المباشرة .. لكن الكاتب حرص على أن نجهل وجوده، فوضع القصة أمامنا، وكتم – ولو بصورة غير مباشرة – أى تدخل أو تعليق...

وفي المقابل، فإن الكاتب – للتعبير عن مقولة تشغله – يخلط – أحياناً – بين الخاطرة أو المقالة، وبين القصة القصيرة .. فهو يلجأ إلى المباشرة في التعبير، كقوله "طعم الملح رمز الحياة" (٥). شعار بليغ كما ترى!..

وفى قصة "شعر البنات" تفاجئنا الجهارة التى يرفضها الفن والواقع فى آن معا، فليس فى شخصية الراوى ولا فى تطور الأحداث، ما يشى بهذه النهاية التى اختارها الكاتب لقصته، بعد أن نشل اللصوص نقود الأم. قالت الأم: السائق فى الصباح أصر على أن يأخذ عنك أجرة رجل كاملة.. فاهم؟! أمسكت بالسكين،، وعدت - مسرعاً - إلى سوق البهائم!(٦).

أما قصة "مرافئ للرحيل" فهى تنقسم إلى جزئين، أولهما يمتد منذ أعوام الطفولة إلى مطالع الشباب. الراوى وصديقه نور الدين، لغة ثرية موحية تتراكم فيها الصور بما قد تعجز عنه قصيدة متفوقة. أما القسم الثانى فهو يتوقف عند لحظات النهاية ، عندما يتمكن المرض من جسد الصديق نور "فتحت صدريْ"، وفتح جناحيه، احتضنته واحتضنني، بكيت وبكى. حلقنا بعيداً بعيداً.

عند مفارق الطرق فقدنا الأجنحة . سقطنا أعلى الجبل، ولا أزال أحتضنه . ثم أحسست بالبرودة، والجناحان إلى جواره فى سكون. تدحرجنا على رؤوس الصخور، وعظام الأجداد، وحبال الدم تلفنى من كل مكان. حتى كان القرار، عند السفح، فى بئر ماء بارد. ساعتها أفقت، والممرضة تبكي، وبيدها كوب به بعض ماء، وهى تصب فوق رأسى ووجهي، و"نور الدين" بين ذراعي، وديع، اليف كعادته، لكنه كان يرنو إلى فى صمت مميت"..

لقد تعرفت إلى سعد القرش - للمرة الأولى - فى قصة قصيرة له ، قرأها فى ندوتى الأسبوعية بجريدة "المساء". وراهنت أعضاء الندوة عليه. واعتقد أن قصة "مرافئ للرحيل" - بالتحديد - تأكيد لفوزى بالرهان!..

وشخصية الراوى فى قصة "عبء على الذاكرة" تذكرنا بكمال عبد الجواد فى "بين القصرين"، رواية نجيب محفوظ ... فهو لا يشرب إلا من القلة التى تشرب منها شقيقته. ونتذكر حرص كمال على أن يشرب من الموضع نفسه الذى تشرب منه عائشة. وبعد أن ينتهى زفافها يقول لأمه: إما أن أبقى هنا أو تعود أختى معنا!.. وهو القول نفسه تقريبا الذى قاله كمال ليلة زفاف عائشة!..

- ٤-

قصص هذه المجموعة تدور أحداثها فى الريف، أو تدور فى المدينة لشخصيات من أبناء الريف..

أنت هنا تتعرف إلى الحياة فى القرية المصرية، بساطة الريف وتعقيدها ووضوحها وغموضها. كيف يتعامل الناس، كيف يفرحون ويحزنون، تقاليد الميلاد والعمل والزواج والوفاة والبيوت والغيطان والأشجار والترع والسواقى والبلهارسيا والعامل الأجير والمزارع والعمدة والموظف الحكومى، الأم والزوجة والأبنة - التى تتسم بخصائص تختلف - ربما إلى التباين - عن المرأة فى المدينة، الحقائق والخرافات والإيمان الدينى والانفصام الدينى والأساطير والحكايات والنوادر

والأمثال.. بانوراما دقيقة التفصيلات، لطبيعة الحياة فى القرية المصرية..

وقد أفاد الكاتب من نشأته الريفية فى إثراء قصصه بالموروث الشعبي.

وربما كانت "ثم يرحل الليل" أشد قصص المجموعة استعانة بالموروث، فهى تزاوج بين محاق القمر - خنق القمر! - وعجز الزوج الجنسى، أو ما يسميه العامة: "الربط" "أخيرا، ضمتهما حجرة واحدة. جلست على طرف السرير يتدلى منها رجلان مرتعشتان. عن قرب منها، وقف مرتبكاً، صاحت النساء فى الخارج:أدحرج يا رمان .. وتعال على حجرى، يا رمان .. حاصره الغناء، وكان يخنقه. غاص فى عرقه متجها إليها. مسح على جبهتها برفق.

لم يسر الدفء تحت جلده، كأنه طفل يعبث بدمية.. وما العمل؟... ألسنة النساء أطول من الفرقلة. الكل ينتظر دليل العفة. ليلة أمس، كدت تفور. ماذا حدث لك.. أيكون هو؟.. هو ما كان يسقط فى أذنيك من النساء وأنت صغير .. جاءك الموت يا تارك الصلاة.. ثم قام فى انكسار، وطرحها برفق. ثم مسح يده فى المنديل الأبيض، وقلبه يمرح ما بين قدميه ورأسه. وأرب الباب.

تلقفت النسوة المندل بالزغاريد والغناء و"قولوا لأبوها إن كان جعان يتعشي".. دفس وجهه فى الوسادة، وأجهش بالبكاء. ثم ساد صمت بارد(٧).

ويأخذ النساء الأثر. لقد كتب للزوج عمل على ذيل قرموط صباح يوم الدخلة، ووضع القرموط فى بئر ساقية. ثم انتقل إلى الترعة. واندس فى الطين أيام الجفاف، فلما جاءت الكراكة وقعته مع كتل الطين، واختفى .. وعجز كل المشايخ عن علاج الزوج المربوط، حتى أفلحت نداءات الأطفال لبنات الحوران تطلق سراح القمر، وعادت إلى الزوج عافيته!..

ومع وفرة ما قرأت من أعمال أدبية جعلت الريف نبضاً لها، لم أقرأ مثل هذه الصورة المتقطعة من موروثنا الشعبى: "تصل إلى باب الدار. الغربال - بكل وقاره - يتربع على العتبة. حصوات الملح الأبيض. النساء يتحلقن حول العروسين مصفقات يهبط الصمت فجأة. تقول إحدى الجارات كأنها تحذر العريس: اسمع.

ثم يتبدل صوتها تماماً، تلبسه النعومة فيصير عذباً: أوعى لها يا واد.. أومى لها (...) وفى القصة نفسها نقرأ:

.. "رحلة الاتفاق تشق بها إحدى قريباتى فى الطريق إلى الباب. تدلف إلى الداخل، وتخرج مسرعة. تغمر كل العيون. تتطلع إلى العروس: يا عريس ابقى افتكر .. خلى حتة من الدكر"(٨).

ولعلى استطيع أن أضيف سعد القرش إلى قائمة أدبائنا الذين استطاعوا تصوير القرية المصرية، مظاهر الحياة وتوالى الأيام والعادات والقيم والتقاليد، بانورامية واعية والمام بالتفصيلات..

وإذا كانت القرية المصرية قد بانت ملامحها وقسماتها فى أعمال يوسف أدريس وعبد الحليم عبد الله ومحمد

رومـيش وعـبـد الحكيم قـاسـم وأحـمـد الشـيـخ ويوسـف أبـو ريـة وسـعـيـد الكفراوى وغيرهم، فإن هذه المجموعة تتيح لسعد القرش – فى تقديرى – أن يأخذ موضعاً بين هؤلاء الأدباء الذين، تميزت أعمالهم بالتناول المتفوق لأبعاد الحياة فى الريف المصرى..

– ٥ –

مع ذلك، فلعلى كنت أتمنى لو أن الكاتب – من خلال حفاوته بالموروث الشعبى – أبان عن موقفه ضد ما يحفل به ذلك الموروث من سلبيات .. لكنه أورد الخرافة كما هى ، على علاتها ، كأنها هى الواقع بالفعل، كأنها قدر الناس، والمتصرف في أيامهم – فيما عدا ايماءات مفتعلة فى قصة "الوصية والحجر" – والواقع ليس كذلك بالفعل . ولأن الكاتب يشغله – كما قلت – أن يكون له قضية ، فقد كنت أرجو لو أنه أبان عن موقف الضد – فنياً – مما يحفل به "الحديث" من خرافات، فلا يجهر بما قد يسئ إلى فنية القصة، أو يؤطرها بالمباشرة..

ورغم نجاح الكاتب فى استدعاء الموروث: الأغنية والمثل والمعتقد والتقليد، قد وسم بعض القصص بما يمكن نسبته إلى المسح الاجتماعى. تفقد القصة تواصلها وديناميتها ولحظتها المكثفة المتصاعدة، من أجل إظهار براعة الكاتب فى تقديم أقصى قدر من خصائص البيئة، وسماتها المميزة...القصة القصيرة الجيدة، والفن الجيد عموما، هو الذى يفلح فى الالتقاط والاختيار والتضفير بما يشكل عملاً فنياً متفوقاً. والعناية ببعد ما – رغم أهميته – دون الاهتمام – بالقدر نفسه ، ببقية الأبعاد، يفقد العمل الفنى ديناميته وترابطه ووحدته العضوية، ويسئ إليه فى مجموعه..

وربما يقلل من فداحة هذا الخطأ – هو خطأ بالتأكيد ، أو تنتفى الفوارق بين أدب الرحلات وأدب السيرة الذاتية والمسح الاجتماعى ، وبين فن القصة – أن هذه هى المجموعة الأولى لكاتبها، فهو يحرص على أن يقدم لنا مخزونه المعرفي، فضلاً عن كل ما يملكه من قدرات أسلوبية وفنية...

– ٦ –

ولأن موهبة أديبنا واعدة ، فإنها تبين عن قدراتها أحياناً، وتختفى فى أحيان أخري.. وعلى سبيل المثال ، فإن الفلاحين فى بلادنا مازالوا يتعرفون إلى الوقت من خلال امتداد الظلال وانحسارها . من هنا، يأتى قول الراوي: "لما لاحظت أن ظلال الماشين فى الشارع قد امتصتها أجسادهم"(٩) بمعنى أن الظهر قد جاء .. وقوله: "بدأت ظلال الناس والبهائم تنسلت من الأجسام، ليدوسها الرائحون والعائدون (١٠) بمعنى أن العصر قد جاء ومن التشبيهات الجميلة "رجل تفيض عن الكرسى أردافه(١١)، جعلت من ذراعى جناحين وطرت إلى أمى"(١٢)، "كان النهار يرحل، والليل يختبىء خلف ظهر البيوت (١٣)

المصابيح المصفوفة تغطى سماء الوسعاية، ثم تنسكب فى افواه الحارات القريبة" (١٤)،" كانت الحارات الجانبية تصب كتلاً سوداء" (١٥)،" تعبيراً عن الجلابيب السوداء للنسوة اللائى قدمن لنبأ الوفاة،" وبعد أن ذبلت بقايا النور فى عينى الشيخ، فإنه لم يعد يرى إلا بأذنيه (١٦). وإذا كان إطلاق أسماء الناس والأماكن محاولة للايهام بواقعية الاحداث، فإن تسمية مدرسة الراوى بأنها "طارق بن زياد" لا تعنى شيئاً، ولا تضيف بالتالى إلى القصة. مجرد ثرثرة!. أما وصف الغربال بأنه كان يتربع "بكل وقاره على عتبة البيت، فهو محاولة ساذجة للاستظراف، كالقول عن الجدة فى قصة "فنجان ملوخية": "وعادت إلى قواعدها سالمة". وأما قول الكاتب على لسان الأم الميتة، تخاطب ابنها: "ارفع الكفن عن وجهى، ستجده لبنا صافياً"(١٧) فهذا تشبيه خاطئ، لأن وجه الأم لا تراه، وإنما يراه الأبن، وأتصور أن النعش - والقبر - كان بلا مرآة ، وبالمناسبة، فإن المقابر موجودة فى معظم قصص المجموعة، أما بزيارتها، أو بالإقامة فيها، أو باللعب حولها...

- ٧ -

أوافق الآن روب جرييه فى أن "الحديث عن مضمون القصة وكأنه شيء مستقل عنها، يعنى محو هذا اللون الأدبى كله من عالم الفن . وأثق أيضاً أن مضمون العمل الأدبى هو الذى يفرض صورته الفنية. وكما يقول هـ.د.ف. كيتو فإن "الصلة بين الشكل والمضمون فى أى عمل فنى عظيم - سواء أكان مسرحية أو لوحة تصوير أو قطعة موسيقية - صلة حيوية جداً، حتى ليمكن القول بأنهما متوحدان توحدا كليا"(١٨).

ولعله مما يحسب لهذه المجموعة أنها تخالف الرأى بأن تعقيد التقنية هو العامل الكبير فى كتابة القصة القصيرة. يخطئ البعض حين يتصور أن وظيفة التقنية جمالية أو زخرفية، وأنها تدليل على موهبة الفنان وإجادته ترتيب الأحداث بما يحدث فى نفس المتلقى أكبر قدر من الانبهار أو الدهشة أو التوتر. التقنية تختلف عن ذلك تماماً، بل إنها فى النقيض من ذلك تماما. العمل الفنى يفرض تقنيته ، يحددها. التقنية تتخلق فى داخل العمل لحظة بدء وأثناء الكتابة ، بحيث يمكن القول إن التقنية تكمل المادة ، مثلما أن المادة تكمل التقنية. وبمعنى آخر، فإن المضمون والشكل وجهان لعملة واحدة...

المقولة الشهيرة تعلن أنه إذا طالب المتلقى المبدع أن يكتب ما يفهم، فإن على المتلقى أن يفهم ما يكتب. لكنى أذكرك بأن الغموض الذى نتحدث عنه ليس سمة كل ما يبدعه الشباب...

والواقع أن الغموض - أو البساطة - مسألة لا تصدر عن الأديب بقرار ، بمعنى أنى لا أتصور أن أديباً يتعمد التلغيز أو التبسيط الزائد، لكن العمل الفنى - بما ينبغى أن ينبض به من تلقائية - هو الذى يفرض الصورة التى تطالع القارئ. يقول همنجواي:

"قد تبدأ فى كتابة القصة دون أن تكون لديك أية فكرة مسبقة عن الطريقة التى ستنتهى بها، فكل شىء يتبدل ويتغير، كلما تقدمت القصة. وهكذا نجد أن الحركة هى التى تخلق القصة.

وهذه الحركة قد تبدو بطيئة للغاية فى بعض الأحيان، حتى ليصعب على الإنسان أن يصدق أن هناك حركة على الإطلاق".

الغموض أو العكس مسألة نسبية.. فما يراه البعض غموضا، يراه البعض الآخر عملاً سهل التلقي. والقضية أساساً هى فى جدية الفنان وصدقه من ناحية، ووعى المتلقي وثقافته، بل وفهمه لخصائص العمل الفنى من ناحية ثانية. ولعل المثل الذى كنت أحرص على تأكيده فى ندوتى بجريدة "المساء" للأصدقاء من الأدباء الشباب، أن الأديب الفنان أشبه بجهاز إرسال، وواجبه دائماً أن يطمئن إلى سلامة توصيلاته ، التى تتحدد فى حرصه على الصدق مع نفسه، ومع فنه.

لا يلوى ذراع القصيدة أو القصة سعياً وراء الإبهار أو التلغيز، وإنما يترك العمل الفنى أن يكتسب ملامحه وقسماته أثناء عملية الإبداع. أما المتلقى فهو - فى المقابل - أشبه بجهاز استقبال ، عليه هو أيضاً أن يطمئن إلى سلامة توصيلاته، وهى تتمثل فى تسلحه بالثقافة والوعى والفهم، بحيث يمكنه استقبال العمل الفنى بصورة جيدة..

البعض يعانى افتقاد الموهبة، أو فقر اللغة، أو نقص الامكانات، فهو "يضطر" - أعنى التعبير - إلى الغموض ، يترك ما عجز عن التعبير عنه لذكاء القارئ، يفسره على النحو الذى يراه. ولأنه هو نفسه لم يفهم، فإن القارئ بالتالى لن يفهم. لقد تصور أنه لجأ إلى ذكاء القارئ، لكنه - فى الحقيقة - لجأ إلى نقيض ذلك، أو ما تصور أنه كذلك. لأنه من المستحيل أن أطالب الآخرين بفهم العمل، الذى لم يفهمه كاتبه!..

باختصار، فإنه لا يمكن - بمشاعر كاذبة - أن أنتج فناً صادقاً!..

والصدق سمة أساسية فى هذه المجموعة. ساعد على ذلك أن معظم القصص بأسلوب الراوي، وإنها لا تتعمد الافتعال أو المراوغة، وتترك للقارئ - فيما عدا استثناءات قليلة، اشرت إليها - أن يستنبط من العمل ما يشاء من القيم والمعانى والدلالات مادامت طبيعة العمل تحتمل ذلك، فليس المطلوب من كل غواص أن يستخرج من البحر ما استخرجه الآخرون ، ويبقى أن العمل الفنى الجيد بصرف النظر عن اللغة التى يكتب بها - هو الذى يستفزنى ، يوترنى ، يتحدى ذهنى ووجداني، أغادره فلا يغادرني، ويعود إلى ذاكرتى مرات ومرات..

- ٨ -

ولقد عمل الكاتب بالنصيحة نفسها التى تلقاها همنجواى - يوماً - من أحد نقاده .. فهو قد تخلص من كل الألفاظ "القنبلية" ووصف الأشياء ببساطة أشد...

أخيراً، فلعلى أذكرك بما أشرت إليه فى بداية تناولى لهذه المجموعة.

ولعلى أتذكر - فى الوقت نفسه - قول ألان روب جرييه "إن امتداح كاتب شاب اليوم، لأنه يكتب مثل ستندال، ينطوى على غش مزدوج. فمن ناحية أن هذه العبارة لا تنطوى على شيء يثير الأعجاب، ومن ناحية أخري، أنها مستحيلة تماما. فللكتابة مثل ستندال يجب أولا أن يعيش المرء فى سنة ١٨٣٠ فالكاتب الذى ينجح فى إخراج صورة مقلدة بارعة، إلى حد أن تكون صفحاته صالحة لأن يوقعها ستندال فى ذلك الزمن.. مثل هذا الكاتب، لن تكون له اليوم نفس القيمة التى كانت تكون له، لو أنه كتب هذه الصفحات نفسها فى عصر شارل العاشر، أى قبل ستندال بمائة وثمانين سنة تقريباً(١٩).

كذلك فإنى أتأمل - باعجاب - قول أندرية جيد :"إن ما كان فى استطاعة غيرك أن يفعله، فلا تفعله. وما كان فى استطاعه غيرك أن يقوله، فلا تقله.

وما كان فى استطاعة غيرك أن يكتبه، فلا تكتبه، وإنما تعلق فى ذاتك بذلك العنصر الفريد الذى لا يتوفر لدى أحد غيرك، وأخلق من نفسك - بصبر وأناة، وبتعجل ولهفة - ذلك الموجود الوحيد الذى هيهات لأحد غيرك أن يقوم بديلاً فيه (٢٠).

المرتقى صعب كما تري..

ولكن ذلك ما حاوله بالفعل أديبنا الشاب سعد القرش فى مجموعته الأولي.

ثبتت خطواته أحياناً، وتعثرت أحياناً أخرى.. لكن طموح المحاولة مما يحسب له فى كل الأحوال.

الهوامش:

١ - ما الأدب؟ ص ١١٥
٢ - فصول - المجلد الثانى - العدد الرابع
٣ - عالم الفكر - المجلد التاسع - العدد الثاني
٤ - آفاق عربية - نوفمبر ١٩٨٥.
٥ - قصة "الإعدام فى ميدان خاص" - المجموعة
٦ - قصة "شعر البنات" - المجموعة
٧ - قصة "ثم يحل الليل" - المجموعة
٨ - قصة "النغم والشجن" - المجموعة
٩، ١٠، ١١ قصة شعر البنات" - المجموعة
١٢ - قصة "فى حديقة الحيوان" - المجموعة
١٣، ١٤، ١٥ - قصة "عبء على الذاكرة" - المجموعة
١٦ - قصة "الوصية والحجر" - المجموعة
١٧ - قصة "لو" - المجموعة
١٨ - ترجمة د. إبراهيم حمادة
١٩ - ترجمة د. شكرى عياد
٢٠ - العربى - مارس ١٩٧٥.

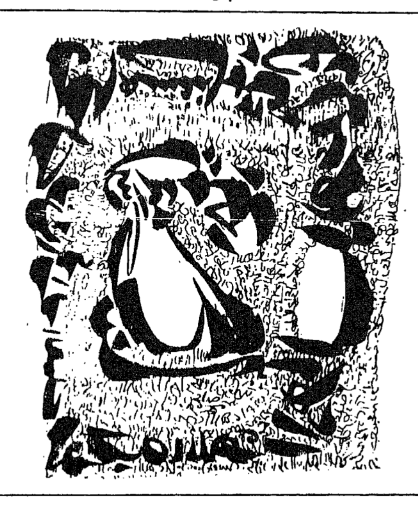
الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان
الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير
الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان
الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير

خطب الدكتاتور الموزونة



شعر: محمود درويش

تقديم: طلعت الشايب



(ا) أى صدر تحمّل ما يتحمل صدرى من الأوسمة؟!

الدكتاتورية شكل من أشكال الحكم تتركز فيه السلطة فى يد فرد أو جماعة صغيرة، دون أى قيود أو ضوابط دستورية. والكلمة مشتقة من مصطلح الدكتاتور Dictator، وهو اللقب اللاتينى للحاكم المؤقت الذى كانت تعينه الجمهورية الرومانية بتزكية من مجلس الشيوخ وتمنحه سلطات مطلقة لفترة محدودة، يخرج فيها بالبلاد من أزمة مدنية أو عسكرية.

وقد جرت العادة أن يكون الدكتاتور عسكريا ،«وأقرب مثل عندنا الآن يقربنا من وظيفة الدكتاتور الرومانى، هى وظيفة «الحاكم العسكرى العام» الذى يعين فى أوقات عصيبة تمر بها البلاد، لاتخاذ إجراءات سريعة وحاسمة ولفترة محدودة فقط»(١) أما الدكتاتور الذى نعرفه الآن فأمره مختلف حيث هو أقرب إلى الطاغية القديم.

والدكتاتور الحديث يلجأ عادة إلى العنف أو الخداع للاستيلاء على السلطة السياسية، كما يحتفظ بها من خلال الإرهاب والقمع واستخدام كافة أساليب الدعاية لكسب التأييد

الجماهيرى.

ومع انهيار واختفاء أنظمة الحكم الوراثية فى القرنين التاسع عشر والعشرين، أصبحت الدكتاتورية أحد نظامين للحكم فى دول العالم، أما النظام الآخر فهو الديمقراطية الدستورية.

وقد أخذ الحكم الدكتاتورى أشكالا عدة، ففى القرن التاسع عشر قامت فى امريكا اللاتينية دكتاتوريات كثيرة بعد انهيار السلطة المركزية فى الدول الحديثة التى تحررت من الحكم الأسبانى. وكان الزعيم (الكوديللو) عادة يخرج من بين صفوف العسكريين الذين يحاولون السيطرة على إقليم أو منطقة قبل الانقضاض على حكومة وطنية ضعيفة، وهناك نموذجان لذلك هما «أنطونيو لوبيز دى سانتا آنا» فى المكسيك و «خول مانويل دى روزاس» فى الارجنتين. أما دكتاتور القرن العشرين فهو مختلف حيث نجده قائدا عسكريا على مستوى الدولة (مثل بيرون فى الارجنتين) وغالبا مايكون مرتبطا بطبقة اجتماعية معينة ويحاول الحفا ظ على مصالح النخبة الثرية أو تحقيق إصلاحات اجتماعية من خلال تحولات يسارية.

أما فى الدول الحديثة فى أفريقيا وآسيا فقد ظهرت الدكتاتوريات بعد الحرب العالمية الثانية على أطلال الترتيبات الدستورية الموروثة عن القوى الاستعمارية الغربية والتى فشلت فى حل مشكلات الجماهير.

فى بعض هذه البلاد كان الرؤساء المنتخبون يستحوذون على السلطة من خلال فرض نظام الحزب الواحد وقمع المعارضة، وفى بعضها الآخر كان العسكر يستولون على الحكم- ولا يتخلون عنه- ليقيموا دكتاتورياتهم العسكرية.

أما الدكتاتوريات الشيوعية والفاشية التى قامت فى النصف الأول من القرن العشرين فى بلاد متقدمة تكنولوچيا، فكانت مختلفة عن الأنظمة السلطوية فى دول أمريكا اللاتينية وأنظمة مابعد الاستقلال فى أفريقيا وآسيا.

وفى كل من ألمانيا النازية تحت "هتلر"، والاتحاد السوفيتى تحت "ستالين" دمجت الدولة نفسها مع حزب واحد، والحزب مع زعامة كاريزمية (٢) وأيديولوجية رسمية تمنح النظام شرعية وتحافظ عليه وآليات للرعب والدعاية لقمع المعارضين والمنشقين ، مع استخدام العلم الحديث والتكنولوجيا للتحكم فى الاقتصاد وسلوك الأفراد. أما فى أوقات الأزمات المحلية والخارجية فإن معظم الحكومات، بما فى ذلك الدستورى منها، منحت سلطات استثنائية للحاكم المنتخب وهيأت له فرصة للتخلى عن الديمقراطية والحكم بأسلوب دكتاتورى... والمعروف أن قوانين الطوارئ والقوانين الاستثنائية كانت بداية طريق الدكتاتورية فى ألمانيا "هتلر" وإيطاليا "موسولينى" وتركيا "أتاتورك" وبرتغال "سالازار".

أما أكثر شعوب العالم دراية بالدكتاتورية والدكتاتور فهى شعوب

العالم الثالث. وفى العالم العربى على نحو خاص تبدو الصورة أكثر قتامةوبؤسا، أنظر حولك من الماء إلى الماء حيث الحاكم إما وريث عن أب أو عسكرى استبدل ثيابا بثياب.. مع تنويعات أكثر بؤسا على الحالتين. فبين ورثة العروش والأنظمة من تخلص من أبيه أو أخيه بطريقة ما، وبين العسكر من تخلص من رفاق الإنقلاب- أو الثورة!!- المنافسين أو المعارضين بطريقة ما. وليس غريبا أن تسمع فى كل دولة عربية اصطلاح «ثورة التصحيح»!!

الدكتاتور هو كل شيء ، فهو الحاكم والقائد والزعيم والأب والمهيب وطويل العمر والمفدى، هو البطل والمجاهد والمناضل، بحكمته تسير الأمور، وبتوجيهاته تتحقق المعجزات وبعبقريته تنتصر الجيوش وبإلهامه تزدهر الآداب والفنون. ولذلك يصبح من حقه أن يختار شعبا يليق به، يختاره فردا فردا..

لأنه الأدرى بمن يصلح حارسا لكلبه أوسائسا لحصانه أو حاملا لاتجاه النشيد أو مستشارا لسك النقود أو حاجبا للفضائح أو نائبا للمدائح.

الحاكم الدكتاتور يمنح الجميع حق خدمته ورفع صوره، وشكره لأنه رضى بهم أمة له.

فى هذه الخطب الموزونة يسبر محمود درويش أغوار الدكتاتور المنتخب العادل المتسامح الحر، الذى تسير جماهيره المنتخبة العادلة الحرة إلى خدمته آمنة. الدكتاتور الذى يتحمل أعباء الحكم الثقيل « أى صدر تحمل مايتحمل صدرى من الأوسمة؟ »....

الحاكم الذى يعرف كلمة السلام بعد أن خبر الحروب التى لم تجر على الشعوب سوى الخراب، فهى ليست سوى غرائز أولى وخلاف على الأرض، والأرض ليست سوى رمال..

الدكتاتور هو عودة الوعى لتصحيح التاريخ وتلقين أعداء الوطن «السلم درسا وحلا»، وقطع كل الذرائع عليهم حتى لا يفروا منه، الحاكم العالم المعلم الذى يحول الجيوش إلى شرطة للدفاع عن الأمن ضد الرعاع والجياع وانتفاضات "الحرامية" ويرى بثاقب عقله أن السلام مع الآخرين هناك ليس سلاما مع الرافضين هنا، ولا مع الغاضبين، ولكى يحيا السلام هنا «لن تقوم لأى فئات يسارية قائمة»، فلابد من حجب ضوء النهار عن المعارضين الناقمين الحاقدين...

" وفى السجن متسع للجميع....

من الشيخ حتى الرضيع.. ومن رجل الدين حتى النقابى والخادمة».

والدكتاتور هو الأمير الذى لاهدف له سوى استقرار الأمور على ما استقرت عليه، «أمير على عرشه وشعب على نعشه» - وحدة وطنية- أمير يحب رعيته إن هى أخلصت وأرخصت دمها فى سبيله، ولكن حقوقه عليهم أكبر من واجبه، فهو الذى أطعم وكسا وهدى ، والذى أخرج المرعى... وساوى بين الجمع وانطلق بهم قائدا لمسيرة «الروح والدم وتكملة المشوار» نحو مجتمع الرخاء.. الدكتاتور زعيم خالد، يصدر أوامره -



حتى للموت، ليتركه وشعبه الولد معا للأبد... من لغته تأخذ الرعية ملامح أحلامها مرة كل عام، وتعرف الحقيقة في لفظتين: حلال.. حرام...

فيأمرهم بألا يقربوا الشعر «فالشعر يهدم صرح الثوابت في وطن من وئام»..

لنقرأ معا خطب الدكتاتور الموزونة التي كتبها له محمود درويش ونحن ماضون في طريق مهدناها بأيدينا ورصفناها بجماجمنا، فإذا جفت مياه البحيرات فلنعصر لفظة من خطاب السحاب، وإن مات عشب الحقول يكفينا مقطع من خطاب الطعام...

طلعت الشايب

(٢) أفكار موزونة!

* أيها الناس، إنما أنا سلطان الله في أرضه.

«الخليفة المنصور»

* إننا لم نتلق التاج إلا من الله، فسلطة سن القوانين هي من اختصاصنا وحدنا بلا تبعة أو شركة.

«لويس الخامس عشر»

* أمراء هذا العالم آلهة والناس العاديون الشيطان، وعن طريقهم يفعل الرب أحيانا ما يفعله في أحيان أخرى مباشرة عن طريق الشيطان. أو أنه يجعل الثورة عقوبة لخطايا الناس. إني لأفضل أن احتمل أميرا يرتكب الخطأ، على شعب يفعل الصواب.

«مارتن لوثر»

* إننا نحن الملوك، نجلس على عرش الله على الأرض.

«جيمس الأول»

– ملك انجلترا –

* سوف يدرك الشعب بحق، مدى الحماقة التي ارتكبها حين أنجب مثل هذا المخلوق، ورعاه ورباه حتى أصبح أقوى من أن يستطيع أن يطرده.

– جمهورية أفلاطون –

* ليس من السهل على الحاكم المطلق أن يتقاعد .

«أندروز»

– طغاة الأغريق –

* مامن مستبد سياسي إلا ويتخذ له صفه قدسية يشارك بها الله أو تعطيه مقاما ذا علاقة بالله.

«الكواكبي»

– طبائع الاستبداد –

* موقف الطاغية هو موقف ذلك الذي يقطع الشجرة لكي يقطف ثمرة.

«مونتسيكو»

* يبدأ الطغيان عندما تنتهي سلطة القانون، أي عند انتهاك القانون وإلحاق الأذى بالآخرين.

«جون لوك»

– في الحكم المدني –

* لقد انتهيت أنا وشعبي إلى اتفاق يرضينا جميعا...

يقولون ما يشتهون... وأفعل ما أشتهي...

« فردريك الأكبر»

* كل سلطة مفسدة، والسلطة المطلقة مفسدة مطلقة...

«لورد أكتون»

* والله لا يأمرني أحد بتقوى الله بعد مقامي هذا، إلا ضربت عنقه.

«عبد الملك بن مروان»

* والله لآمر أحدا أن يخرج من باب من أبواب المسجد، فيخرج من الباب الذي يليه إلا ضربت عنقه..

«الحجاج بن يوسف»

* جلوا صارما وتلوا باطلا، وقالوا: صدقنا فقلنا: نعم!

«المعرى»

(٣) الدكتاتور حولنا.. بيننا .. فينا!

«هل تعرف ماذا يشغلني في هذه الأيام؟ إنه الدكتاتور، نقيض ملاكك.. الدكتاتور.

إني مشغول بالدكتاتور إلى درجة عينت معها نفسي كاتبا لخطب الدكتاتور!

ما أصعب هذه المهمة، وما أشد ماتثيره من متعة حين نعي أنها لعبة أدبية.. سأواصل كتابة خطب الدكتاتور، أليس هذا مسليا؟!»

«الدكتاتور فينا حد التماهي، شخصا وفكرة. الدكتاتور في نسيج حياتنا، بأسلوب آسيوي كما يقول الاستشراق، سواء كان الدكتاتور «معبود الجماهير» أم «عدو الجماهير»، ولكنه مازال مغلفا بالتجريد، لا أحد يعرفه، لا أحد يراه، مخبأ بأغلفة سميكة من الكوادر والمصالح والأقنعة، لأنه مشغول بتأمين مستقبل مزدهر للأمة تارة، ولأنه مشغول بتفكيك الأمة وإعادتها إلى مصادر تكونها الأولى تارة أخرى، ولأنه دائما متأرجح بين المصطلحات الأيديولوجية المرنة وتوزعنا التلقائي والقسري على خنادق أوهامنا.

الدكتاتور حولنا.. بيننا.... فينا...»

« حين باشرت كتابة خطاب الدكتاتور الأول «خطاب الجلوس» كنت أنوي كتابته نثرا. ولكن امتلائي بالسخرية جرني إلى الإيقاع، ورغبتي في الضحك جرتني إلى القافية. لماذا تثير القافية الضحك إلى هذا الحد؟ ألأنها تسلط الحواس على النتوء، ولأن الدكتاتور نتوء في الطبيعة؟ لا أعرف تماما!»

« من هو دكتاتوري»

إنه مجمل خصائص الحكم العربي الفردي الاستبدادي المجافي للطبيعة، والمتجسد في حكام يتداخلون في بعضهم تداخل الصفات العامة المشتركة في فرد، دون أن أحدد ملامحه الشخصية المميزة، لأن ذلك يعرضني إلى خطر استثناء آخرين، وقد يعرضني أيضاً إلى مخاطر الهجاء»

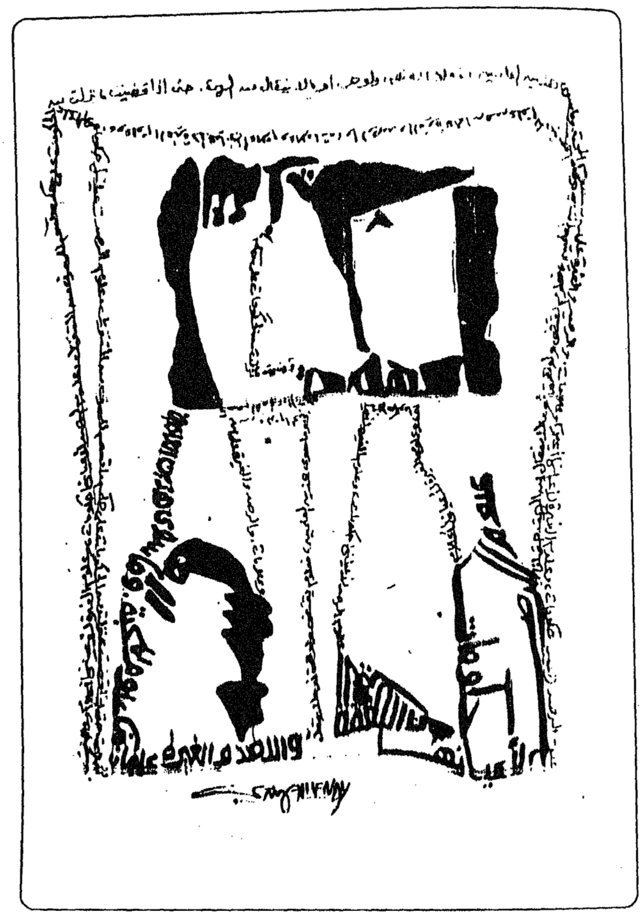
«لنضحك قليلا مع الدكتاتور وعلى الدكتاتور، ومهما كان الاختلاف الأيديولوجي بين أنواع الدكتاتورية صحيحا، فإن الدكتاتور- في علاقته بالناس وفي عزلته - هو الدكتاتور. والدكتاتور يثير الرعب والسخرية معا.. وساعات ما بعد الظهر هي وقت السخرية. سأودعك الآن لأكتب إحدى خطب الدكتاتور، فقد أطلقت عليه

قافيتى، كما أطلق هو علىّ نباح كلابه.. وكتّابه.»

من رسالة من «محمود درويش»
إلى «سميح القاسم»
بتاريخ ٨٦/٩/٩- باريس

خطاب الجلوس!

سأختارُ شعبى،
سأختارُ أفراد شعبى،
سأختاركم واحدا واحدا من سلالة أمى ومن مذهبى،
سأختاركم كى تكونوا جديرين بى،
إذن أوقفوا الآن تصفيقكم كى تكونوا
جديرين بى وبحبى،
سأختار شعبى سياجا لمملكتى ورصيفا لدربى،
قفوا أيها الناس، يا أيها المنتقون كما تنتقى اللؤلؤه،
لكل فتى امرأة
وللزوج طفلان: فى البدء يأتى الصبى
وتأتى الصبية من بعد. لا ثالث،
وليعم الغرام على سنتى،
فأحبوا النساء، ولا تضربوهن إن مسهن الحرام،
سلام عليكم.. سلام.. سلام..
سأختار من يستحق المرور أمام مدائح فكرى...
ومن يستحق المرور أمام حدائق قصرى...
قفوا أيها الناس حولى خاتم،
لنصلح سيرة حواء.. نصلح أحفاد آدم..
سأختار شعبا محبا وصلبا وعذبا...
سأختار أصلحكم للبقاء
وأنجحكم فى الدعاء لطول جلوسى فتبا
لما فات من دول مزقتها الزوابع!.
لقد ضقت ذرعا بأمية الناس،
يا شعب .. يا شعبى الحر فاحرس هوائى من الفقراء...
وسرب الذباب وغيم الغبار،
ونظف دروب المدائن من كل حاف وعار وجائع،
فتبا لهذا الفساد وتبا لبؤس العباد الكسالى..
وتبا لوحل الشوارع....
سأختار شعبا من الأذكياء، الودودين والناجحين
سأختاركم وفق دستور قلبى:
فمن كان منكم بلا علة .. فهو حارس كلبى،
ومن كان منكم طبيبا.. أعينه سائسا لحصانى الجديد،
ومن كان منكم أديبا.. أعينه حاملا لاتجاه النشيد
ومن كان منكم حكيما.. أعينه مستشارا لصك النقود،
ومن كان منكم وسيما.. أعينه حاجبا للفضائح،
ومن كان منكم قويا.. أعينه نائبا للمدائح،
ومن كان منكم بلا ذهب أو مواهب- فلينصرف..
ومن كان منكم بلا ضجر ولآلئ-



فلينصرف..
فلا وقت عندى للقمح والكدح..
ولاعترف..
أمامك يا أيها الشعب.. يا شعبى
المنتقى بيدىّ،
بأنى أنا الحاكم العادل
كرهت جميع الطغاة..
لأن الطغاة يسوسون شعبا من
الجهلة
ومن أجل أن ينهض العدل فوق
الذكاء المعاصر
لابد من برلمان جديد ومن أسئلة:
مَن الشعب يا شعب.. هل كل كائنْ
يسمى مواطنْ؟
ترى هل يليق بمن هو مثلى قيادة
لص وأعمى وجاهل؟
وهل تقبلون لسيدكم أن يساوىّ ما
بينكم أيها النبلاء،
وبين الرعاع .. اليتامى.. الأرامل..؟
وهل يتساوى هنا الفيلسوف مع
المتسول؟
هل يذهبان إلى الاقتراع معا..
كى يقود العوام سياسة هذا الوطن؟
وهل أغلبيتكم أيها الشعب، هم عدد
لا لزوم له،
إن أردتم نظاما جديدا لمنع الفتن؟
إذن
سأختار أفراد شعبى ، سأختاركم
واحدا واحدا..
كى تكونوا جديرين بى.. وأكون
جديرا بكم..
سأمنحكم حق أن تخدمونى
وأن ترفعوا صورى فوق جدرانكم
وأن تشكرونى لأنى رضيت بكم أمة
لى...

سأمنحكم حق أن تتملوا ملامح
وجهىَ فى كل عام جديد...
سأمنحكم كل حق تريدون: حق
البكاء على موت قط شريد..
وحق الكلام عن السيرة النبوية فى
كل عيد..
وحق الذهاب إلى البحر فى كل يوم
تريدون..
لكم أن تناموا كما تشتهون..
على أى جنب تريدون.. ناموا،
لكم حق أن تحلموا برضاى وعطفى..
فلا تفزعوا من أحد..
سأمنحكم حقكم فى الهواء.. وحقكمُ
فى الضياء
وحقكمُ فى الغناء..
سأبنى لكم جنة فوق أرضى
كلوا ماتشاؤون من طيباتى
ولا تسمعوا ما يقول ملوك
الطوائف عنى،
وإنى أحذركم من عذاب الحسد!
ولا تدخلوا فى السياسة إلا إذا صدر
الأمر عنى..
لأن السياسة سجنى..
هنا الحكم شورى.. هنا الحكم شورى:
أنا حاكم منتخب،
وأنتم جماهير منتخبة
ومن واجب الشعب أن يلحس
العَتبَه
وأن يتحرى الحقيقة ممن دعاه إليه..
اصطفاه .. حماه من الأغلبية..
والأغلبية متعبة متعّبه،
ومن واجب الشعب أن يتبرأ من كل
فرد نهب
وغازل زوجة صاحبه أو زنا، أو
غضب،

ومن واجب الشعب أن يرفع الأمر للحاكم المنتخب،
ومن واجبى أن أوافق ، من واجبى أن أعارض ،
فالأمر أمرى والعدل عدلى، والحق ملك يدىّ،
فإما إقالته من رضاى..
وإما إحالته للسراى..
فحق الغضبْ
.. وحق الرضا، لى أنا الحاكم المنتخب!
وحق الهوى والطرب
لكم كلكم .. فأنتم جماهير منتخبة!
أنا الحاكم الحر والعادل
وأنتم جماهيرى الحرة العادلة..
سننشئ منذ انتخابى دولتنا الفاضلة
ولا سجن بعد انتخابى، ولا شعر عن تعب القافلة،
سألغى نظام العقوبات من دولتى..
من أراد التأفف خارج شعبىَ فليتأفف..
ومن شاء أن يتمرد خارج شعبىَ فليتمرد..
سنأذن للغاضبين بأن يستقيلوا من الشعب.. فالشعب حر..
ومن ليس منى ومن دولتى فهو حر..
سأختار أفراد شعبى
سأختاركم واحدا واحدا مرة كل خمس سنين..
وأنتم تزكوننى مرة كل عشرين عاما إذا لزم الأمر،
أو مرة للأبد،
وإن لم تريدوا بقائى ، لا سمح الله،
إن شئتمُ أن يزول البلد..
أعدت إلى الشعب ماهب أو دب من سابق الشعب
كى أملك الأكثرية.. والأكثرية فوضى..
أترضى أخى الشعب!
ترضى بهذا المصير الحقير .. أترضى؟!
معاذك!!
قد اخترت شعبى واختارنى الآن شعبى..
فسيروا إلى خدمتى آمنين..
أذنت لكم أن تخروا على قدمى ساجدين..
فطوبى لكم.. ثم طوبى لنا أجمعين!

خطاب الضجر

ضجر!!
ضجر!!
ألا تشعرون ببعض الضجر؟!
فمن سنة لم أجد خبرا واحدا عن بلادى،
أما من خبر؟!
نغير تقويمنا السنوى.. وننقش أقوالنا فى الرخام..
وندفنها فى الصحارى ليطلع منها المطر..
على ما أشاء من الكائنات..
وأحمل عاصمتى فوق سيارة الجيب
كى أتحاشى المطر.. وما من خبر؟!
وأكتب فى العام عشرين سطرا بلا خطأ نحوى،

وتعرف ياشعب أنى رسول القدر
وألغى الزراعة، ألغى الفكاهة، ألغى الصحافة،
ألغى الخبر.. وما من خبر؟!
واختصر الناس.. أسجن ثلثا.. وأطرد ثلثا..
وأبقى من الثلث حاشية للسمر..
وما من خبر؟!
وأطبع وجهى - من أجلكم- فوق وجه القمر
لكى تحلموا مثلما أتمنى لكم.. تصبحون علىّ..
وما من خبر؟!
وأمنع عنكم عصير الشعير
لأن الشعير طعام الحمير.. وأنتم أرانب قلبى..
كلوا ماتشاؤون من بصل أخضر أو جزر..
وما من خبر؟!
وأمرض أو أتمارض، أخلو إلى الذات..
أو أتفاوض سرا مع المعجزات..
وأحرم نفسى من الكاميرا والصور..
وما من خبر؟!
أوحد مالا يوحد، أحرس إيوان كسرى..
وأدعو إلى وحدة المسلمين على سيف قيصر
أرشو ملوك الطوائف، أمحو شرائع سومر
أمنح أفريقيا صوتها.. وأعيد النظر..
بتاريخ فكر البشر
وما من خبر؟

وأغلق كل المسارح .. لا مسرح فى البلد
ولا سينما فى البلد
ولا مرقص فى البلد
ولا بلد فى البلد
ولا نغم أو وتر..
وما من خبر؟
ضجر!
ضجر!
وحيد أنا أيها الشعب، شعبى العزيز
ولكن قلبى عليك وقلبك من فلز أو حجر
أضحى لأجلك، يا شعب، إنى سجينك منذ الصغر
ومنذ صباى المبكر أخطب فيكم..
وأحكمكم واجدا واحدا
وفى كل يوم أعد لكم مؤتمر
فمن منكم يستطيع الجلوس ثلاثين عاما على مقعد واحد
دون أن يتخشب؟ من منكم يستطيع السهر..
ثلاثين عاما
ليمنع شعبا من الذكريات وحب السفر..؟
وحيد أنا أيها الشعبُ: لا أستطيع الذهاب إلى البحر
والمشى فوق الرصيف..
ولا النوم تحت الشجر
ثقيل هو الحكم.. لا تحسدوا حاكما..
أى صدر تحمل ما يتحمل صدرى من الأوسمة؟
وأى فتى منكمُ يستطيع الوقوف
ثلاثين عاما على حافة الجمجمة؟
وأى يد دفعت مثلما دفعت يدنا من

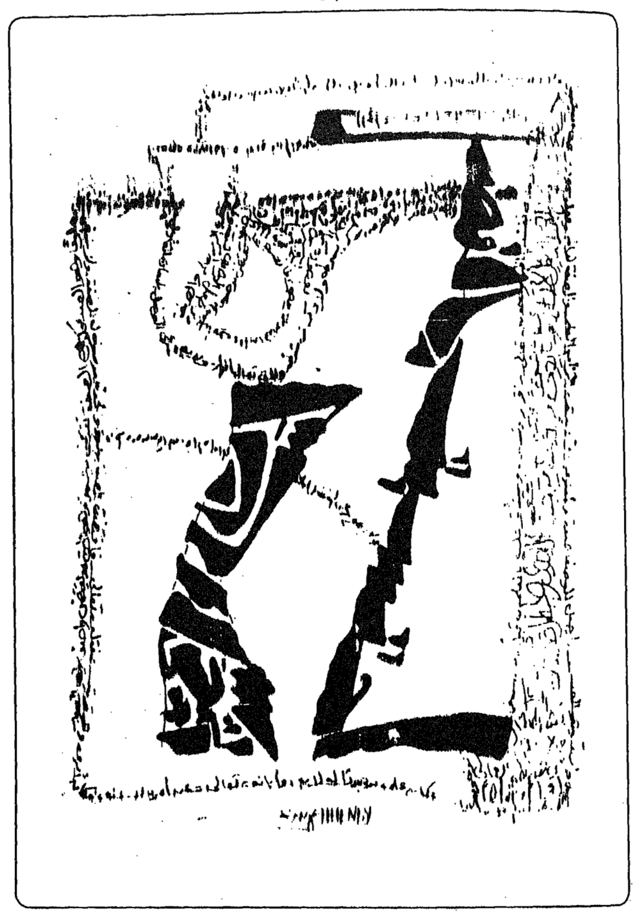
خطر؟
ضجر!
ضجر!
يخيل لى أيها الشعب، ياصاحبى
أن حقى على الله أكبر من واجبى..
ولكننى لا أريد معارك أكبر منكم،
كفانا الضجر،
جراداً يحط على الوقت ، يمتص خضرة أيامنا..
ويفتح وقت الرمال رمالا من الوقت
نمشى على الرمل ..، لا أثر.. لا أثر.
ومن واجبى أيها الشعب أن أتسلى قليلا، فمن يعيد إلى ساحة الموت أمجادها.؟
اخطئوا.. اخطئوا .. واسرقوا وافسقوا..
لأقطع كفا وأجدع أنفا وأدخل سيفا بنهد نهد..
وأجعل هذا الهواء إبر
وأنسى همومى فى الحكم، أنسى التشابه بينى
وبين الملوك القدامى وأنسى العبر..
أما من فتى غاضب فى البلد!
أما من أحد؟!
تقاعس عن خدمتى أو بكى أو جحد؟!
أما من أحد.. شكا أو كفر؟!
أما من خبر؟!
ضجر!
ضجر!
وحيد أنا أيها الشعب، أعمل وحدى
ووحدى أسن القوانين
وحدى أحول مجرى النهر..
أفكر وحدى أقرر وحدى.. فما من وزارة
تساعدنى فى إدارة أسراركم..
ليس لى نائب لشئون الكناية والإستعارة
ولا مستشار لفك طلاسم أحلامكم عندما تحلمون..
ولا نائب لاختيار ثيابى وتصفيف شعرى ورفع الصور
ولا مستشار لرصد الديون
فوالله.. والله .. والله لا علم لى
بمالى عليكم، ومالى عليكم حلال حلال..
كلوا ما أعد لكم من ثمر
وناموا كما أتمنى لكن أن تناموا ودودين
بعد صلاة العشاء..
وقوموا من النوم حين ينادى المنادى
بأنى رأيت السَّحر..
وسيروا إلى يومكم آمنين.. ووفق نظام كتابى
ولا تسألوا عن خطابى
سأمنحكم عطلة للنظر
بما يسر الله لى من خطاب الضجر
ضجر!
ضجر!
سلام علىَّ ، سلام عليكم..
سلام على أمة لا تمل الضجر!!

خطاب السلام!

.. وأما الذين قضوا فى سبيل الدفاع عن الذكريات وعن وهمهم.. فلهم أجرهم أو خطيئتهم، عند ربهمو

حرام حلال
حلال حرام..
.. ..
... ويا أيها الشعب يا سيد المعجزات ، ويابانى الهرمين،
أريدك أن ترتفع
إلى مستوى العصر.. صمتا وصمتا..
لنسمع صوت خطانا على الأرض..،
ماذا دفعنا لكى نندفع..؟
ثلاث حروب- وأرض أقل
وتأميم أفكار شعب يحب الحياة- ورقص أقل،
فهل نستطيع المضى أماما؟ وهذا الأمام حطام..
أليس السلام هو الحل؟
عاش السلام.
.. ..
وبعد التأمل فى وضعنا الداخلى
وبعد الصلاة على خاتم الأنبياء،
وبعد السلام على،
وجدت المدافع أكثر من عدد الجند فى دولتى
وجدت الجنود يزيدون عما تبقى لنا من حبوب
لهذا، سأطلب من شعبى الحر أن يتكيف فورا،
وأن يتصرف خير التصرف مع خطتى:
سأجنح للسلم إن جنحوا للحروب..
سأجنح للغرب إن جنحوا للغروب..
سأجنح للسلم، مهما بنوا من حصون،
ومهما أقاموا على أرضنا..
ليعيش السلام..
.. ..

حروب .. حروب.. حروب.. أما من قيادة
لتوقف هذا العبث؟!
وتوقف إنتاج مستقبل غامض من جثث؟
أفى الغاب نحن لنقتل جيراننا الباحثين على أرضنا عن وسادة؟
وما الحرب ياشعب إلا غرائز أولى،
خلاف صغير على الأرض، ما الأرض إلا رمال على الرمل..
هل دمكم أيها الناس أرخص من حفنة الرمل؟
عم تفتش فى الحرب يا شعبى الحر ، هل عن سيادة؟
أمعنى السيادة أن نتقوقع فى ذاتنا
ونعادى العدو المصاب بداء التوسع والخوف؟
فليتوسع قليلا.. لماذا نخاف.. لماذا نخاف؟
فهل تستطيع الجرادة أن تأكل الفيل أو تشرب النيل؟
فى الأرض متسع للجميع.. وفى الأرض متسع للسعادة
ونحن هنا ثابتون..
هنا فوق خمسة آلاف عام من المجد والحب
مهما يمر الظلام..
وعاش السلام.
.. ..
ورثتك ياشعب .. ياشعبى الحر عن حاكم ضلّلك
وحطم فيك البراءة والورد.. ما أنبلك!
وجرك للحرب من أجل بدوٍ أباحوا نساءك مذ دخلوا منزلك



ولم يدفعوا الأجر.. لا شئ في
السوق، لا شئ، من حلّلك
لبدو الصحارى ، وحرم لحم الخراف
عليك، ومن بدلك
وقادك نحو سراب العروبة حتى
توحد من شتتوا أملك..؟
ورثتك يا شعب، ياشعبي الحر، عن
حاكم قتلك..
وأن أوان الحقيقة، فليرجع الوعي
للوعي.. لن أمهلك
سوى ساعتين، لتنسى الزمان الذي
أهملك..
وإلا، سأعلن إضراب زوجاتكم في
المضاجع:
إما الصيام عن النوم مابين
أفخاذهن..
وإما السلام.

.. ..

أنا عودة الوعي، لا وعي حولي ولا
وعي قبلي ولا وعي بعدي
عرفت التصدي،
عرفت التحدي،
وجربت أن أستقل عن الشرق
والغرب، لكنني لم أجد
غير هذا التردي..
ففي عالم ينقسم:
إلى اثنين : شرق وغرب فقط
يكون الحياد شطط.
فمن نحن؟ هل نحن شرق.. ولا
رزق في الشرق؟
في الشرق حزب النظام الحديدي ،
في الشرق تنمية للنمط،
ولا شئ في السوق غير الخطط..
وهل نحن غرب؟ وفي الغرب
أعداؤنا ينشرون اللغط
عن الحاكم العربي، وفي الغرب
رامبو وشامبو
وكوكا وجينز وكنز وديسكو
وسيرك.. وحرية للقطط،
فمن نحن؟ هل نحن حقا غلط
لنقضي ثلاثين عاما من الحرب
والحل في الغرب،
هل نحن حقا غلط؟!
ليهرب منا الطعام
أما كنت تدرك ياشعب
إن الطعام سلام؟

.. ..

ويا أيها الشعب ، آن لنا أن نصحح
تاريخنا..
كي نضاهي الحضارات قولا وفعلا..
وآن لنا أن نلقن أعداءنا السلم،
درسا وحلا،
سنقطع عنهم جميع الذرائع،
كي لا يفروا من السلم... ماذا
يريدون؟
ماذا يريدون؟.. كل فلسطين.؟..
أهلا وسهلا..
يريدون أطراف سيناء.؟ ..أهلا
وسهلا..
يريدون رأس أبي الهول..
- هذا المراوغ في الوقت؟-
.. أهلا وسهلا..
يريدون مرتفعات الهجوم على
الشام؟.. أهلا وسهلا..
يريدون أنهار لبنان.؟ أهلا وسهلا..
يريدون تعديل قرآن عثمان؟ أهلا
وسهلا..
يريدون بابل كي يأخذوا رأس
"نابو" إلى السبي؟
.. أهلا وسهلا..

سأعطيهم ما يشاؤون منا وما لا
يشاؤون كي أحمى السلم
والسلم أقوى من الأرض.. أقوى
وأغلى..
فهم بخلاء .. لئام
ونحن كرام .. كرام..
وعاش السلام.

.. ..

.. ومن أجل هذا السلام أعيد الجنود
من الثكنات إلى العاصمة،
وأجعلهم شرطة للدفاع عن الأمن ضد
الرعاع،
وضد الجياع
وضد اتساع المعارضة الآثمة،
فليس السلام مع الآخرين هناك
سلاماً مع الغاضبين هنا..
هنا لن تقوم لأى فئات يسارية
قائمة،
سأفرم لحم اليسار، وأحجب ضوء
النهار..
عن الزمرة الناقمة،
وفى السجن متسع للجميع
من الشيخ حتى الرضيع،
ومن رجل الدين حتى النقابى
والخادمة
فليس السلام مع الآخرين هناك
سلاما مع الرافضين هنا..
هنا طاعة وانسجام،
ليحيا السلام.

.. ..

وأما الذين قضوا فى سبيل الدفاع
عن الذكريات وعن وهمنا.. فلهم أجرهم
أو خطيئتهم عند ربهمو..
وما فات فات،
ومن مات مات،
سأقضى على الذكريات
سألغى احتفالات يوم الشهيد
لننسى الضغينه
سأحرث مقبرة الشهداء الحزينه
وأرفع منها العظام لتدفن فى غير
هذا المكان
فرادى فرادى،
فلا حق فى دولتى للتجمع، حيا
وميتا
لئلا يثير الفسادا،
ولا حق للموت أن يتمادى..
ويقضم نسياننا الحر منا،
سأكسر كل المدافع حتى يفرخ فيها
الحمام
سأكسر ذاكرة الحرب..
ناموا كما لم تناموا..
غدا تصبحون على الخبز والخير..
ناموا
غدا تصبحون على جنتى ،
فاستريحوا وناموا...
يعيش السلامُ
يعيش النظام
شلوم.. سلام

خطاب الأمير!

إذا كانت الحرب كراً وفراً
فإن السلام مكر مفر

أحبو الأمير، وخافوا الأمير
ولا تقنطوا من دهاء الأمير
فليست لنا غاية فى المسير
ولا هدف ، غير أن تستقر الأمور

على ما استقرت عليه: أمير على عرشه
وشعب على نعشه...
أنا خنجر من حرير
أحب الرعية إن أخلصت
وإن أرخصت دمها فى سبيل الأمير
فعمر الرعية فى الحب عمر طويل
وعمر الرعية إن كرهتنى قصير...
أنا صانع الجيش من كل جيش بلا أسلحة
جمعت الجنود كما تجمع المسبحه
لأبنى مجتمعا للتحدى ومجتمعا للتصدى
ومجتمعا يدمن المذبحه
أنا السيف والورد والمصلحة
وليس على ما أقول شهود
وليس على ما أريد قيود..
وليست عقيدتنا صنما جامدا، فاحذروا،
نفاق الصديق... وحاجته للتمدد خلف الحدود:
وليس العدو عدوا إلى آخر الحرب..
قد نتحالف فى ذات يوم لنحمى أنفسنا من صديق لدود
ومن إخوة لا يطيعوننا، حين نذبحهم يصرخون
ويرموننا بالظنون، ولا يفهمون
سياستنا أو كياستنا حين نحرق أطالفهم بالصواريخ
كى لا يمروا..
فإن كانت الحرب كراً وفراً
فإن السلام مكر مفر...

.. ...

حقوق الأمير على الناس أكبر من واجبى
ألم أجد الناس جوعى .. فأطعمت
وعارية... فكسوت
وتائهة فهديت؟!
وساويت بين المثقف والمرتزق
(وأما بنعمة ما أنعم الحكم – حكمى – فحدث)
ألم أبن خمسين سجنا جديدا لأحمى اللغة
من الحشرات، ومن كل فكر قلق؟
ألم أخلط الطبقات لألغى نظام التقاليد
والمرجعية والزمن المحترق؟!
فمن يذكر الآن أجداده؟
ومن يعرف الآن أولاده؟
ومن يستطيع الرجوع إلى شجر العائلة
ومن يستطيع الحنين إلى زهرة ذابلة
ومن يستطيع التذكر دون الرجوع إلى حارس القافلة؟
(وأما بنعمة ما أنعم الحكم – حكمى – عليك – فحدث).
ألم أجد الماء فى غيمكم يختنق
فحركته فاستجاب وآب إليكم .. ألم أنطلق
بكم نحو أعلى الشعارات كى نلتحق
بمجتمعات الرخاء، فكونوا كما أشتهى أن تكونوا وسيروا
إلى بلد لا حدود له، لا رعاة، ولا شاعر أو ملك،
فقد تغتنون وقد تتخمون.. وقد أمتلك!
دعوا الأرض بورا، لأن الفلاحة عار القدامى

قطعت الشجر
وألغيت بؤس الزراعة
لأستورد الثمر الأجنبى بنصف التكاليف،
فالشعب نصفان: جيش وباعه!
ولا تعملوا فى المصانع، فهى ديون على دولة تتنامى
رويدا رويدا على فائض الحرب من شهداء
ومن جثث فى العراء. وبترولنا دمكم
والصناعة إنتاج ما أنتجت حربنا من يتامى
نوظفكم فى معارك لا تنتهى كى يعيشوا..
وكى ينجبوا للإمارة كنز الإمارة... هاتوا يتامى..
لتحيا الخزينة عاما وعاما
وإلا .. فمن أين أطعمكم .. والإمارة قفر
وأن الحروب اقتصاد معافى... وحرٌ..
وإن الهزيمة ربح ونصر
وإن كانت الحرب كراً وفراً..
فإن السلام مكر مفر ..

***

تقولون : ماذا يريد الأمير من الحرب،
ماذا يريد الأمير المحارب؟
أقول : أريد حروبا صغيره
سأختار شعبا صغيرا حقيرا أحاربه كى أحارب
وأحمى النظام من الباحثين عن الخبز بين الزرائب
فحين نخوض الحروب
يحل السلام على الجبهة الداخلية ..
ننسى الحليب
وننسى الحبوب
فيا قوم قوموا .. فهذا أوان الأمل
وهذا أوان النهوض من المأزق المحتمل ..
إذا حاصرتنا جيوش الشمال
نحاصر إخوتنا فى الجنوب
وإن حاصرتنا جيوش الجنوب
ندمر إخوتنا فى الشمال
وحين نحاصر بين الشمال وبين الجنوب
أحاصركم فى الوسط
فلا تقنطوا من دهاء الأمير ولا تقعوا فى الغلط
فخير الأمور الوسط
وأنتم رهائن عندى. فخروا وخروا
ولا تسألونى أفى الأمر سرٌ؟
إذا كانت الحرب كرا وفرا
فإن السلام مكر مفر ..

.. ..

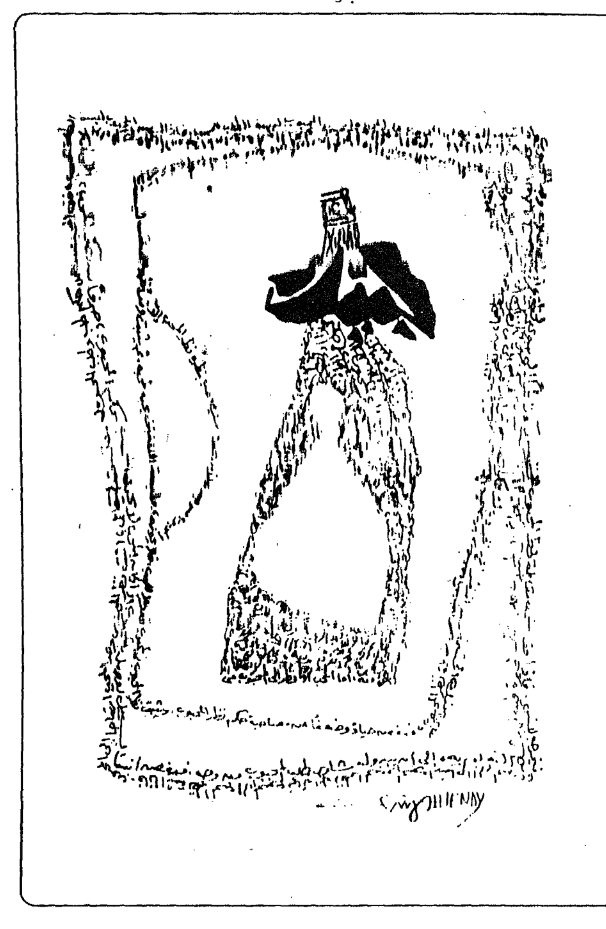
تقولون ماذا عن السلم، ماذا يريد الأمير؟
أقول : أريد من السلم ما لا فضيحة فيه
أغازله دون أن أشتهيه ..
وأبنيه سرا، وأحرسه بالحروب الصغيرة،
كى يتقينى العدو وكى أتقيه...
وأحمى سلام الخنادق من نزوات الخطاب
ومن طيش هذا الشباب..
وأحصى مدافعهم ثم أحصى مدافعنا
- الفوارق سلمٌ

وأحصى مصانعنا ثم أحصى
مصانعهم - الفوارق سلمُ
وأحصى مواقعنا ثم أحصى مواقعهم
- الفوارق سلم
ولكننى لا أريد السلام
لأن السلام المقام على الفرق بين
العدوين ظلمُ
وإن السلام المقام على الظلم ظلمُ
وإن السلام المقام على الاعتراف
بغيرى ظلمُ،
فلابد من نصف سلم
ولابد من نصف حرب
لأحفظ شعبى
وأحفظ حكمى...
أحارب من أستطيع محاربته
بلا رحمة أو حرام
أسالم من لا أريد ولا أستطيع
محاربته
بغير معاهدة للسلام
فإن السلام مغامرة كالحروب.. وشرٌّ
وإن كانت الحرب كراً وفراً
فإن السلام مكر مفر
.. ..
ويا قوم .. يا قوم، من آخر الليل
يطلع فجر
سلام عليكم إلى مطلع الفجر يا أيها
الصابرون
على الليل حولى..
أقاسمكم ما وُهبت من المعجزات ..
وأذرف ظلى
عليكم ، لكى يتساوى الجميع بظلمى
وعدلى..
وأعرف يا أيها الناس ، ما تحمل
النفس
والنفس أمارة بالتخلى ..
عن الصعب ، والمجد صعب كما
تعلمون، قليل التجلى،
ولكننا سنواصل هذا الطريق إلى
منتهاه، إلى منتهاكم،
فلا تقنطوا من دهائى ومن رحمة
النصر
فالنصر صبر على الليل، والليل -
يا أمتى - درجات ،
فمنه الطويل ومنه القصير... ومنه
الذى يستمرُّ
ثمانين حولا ..
سأحكمكم لا مفرٌّ
إذا كانت الحرب كراً وفراً
فإن السلام مكرٌّ .. مكرٌّ..

خطاب القبر!

أعدوا لى القبر قصراً يطل على
القصر
من وجهة البحر، قصرا يدل الخلود
علىّ
ويرفع لاسمى جبالا من المرمر
الصعب
يدفع أحلامكم صلوات.. إلىّ
فمن كان يعبر هذا البلد
ومن كان يعبر هذا الجسد
فمن حقه أن يصدق أنى حىّ ..
وحى هو العرش حتى الأبد.

... ..
بلغت الثمانين، لكننى ما عرفت
السأم
وقد أتزوج فى كل يوم فتاة



لأحمى النشيد من العنكبوت
وأحمى العلم
من السوس. قد يكبر البحر حولى
ولكنه يتقلص حين أحرك فيه القدم
وقد يتيبس غيم السماء ويمرض
لون الفضاء
إذا نمت يوما ونام الخدم..
ولكننى حين أصحو
أعيد الطبيعة فورا إلى رشدها
أعين فصل الشتاء وزيرا لكل
الفصول
وأعزل فصل الخريف
وأنقش صورة وجهى فوق الرياح
وحول الرغيف
ليهتف سكان كفى: نعم
نعم!
بلغت الثمانين، لكننى سأعيش
ثمانين أخرى
وتسعين أخرى.. وأرفع سيفى قلم،
وأحمل عنكم توابيتكم عندما
تهلكون ..
وأبكى عليكم، وأريثكمُ يوم تهوى
البيوت
على ساكنيها، ويسكنها العنكبوت
فمن واجبى أن أعيش
ومن حقكم أن تموتوا..
لأنجب جيلا جديدا يواصل أحلامكم..
فما من أحد
رأى ما رأيت .. وما من بلد
رأى ما رأى بلدى من فتوة هذا
الجسد
فمن كان يعبد هذا البلد
فقد مات، أما الذى كان يعبدنى
فمن حقه أن يصدقنى حين أصدر
أمرى إلى الموت:
دعنى وشعبى الولد
معا للأبد.

.. ..

وبعد الثمانين تأتى ثمانون أخرى
وأرقد فى اليوم عشرين ساعة
لأرتاح مما خلقت وممن خلقت
ومن دولة ستعمر فىّ وتركع: سمعا
وطاعه
وتنهار بعدى إذا نمت أكثر مما أنام
ولا شىء بعدى
ولا شىء بعدى
فمن تعبدون؟
وكيف تعيشون بعدى؟
ومن سوف ينقذكم من زمان الجنون
ومن سوف يحرس أبوابكم من
جراد المطر
ومن سوف يحمل ريح الشمال
إليكم
ويحميكم من ذئاب الشجر؟
ومن تعبدون
لمن ترفعون تراتيلكم ولمن
تسجدون، وتتلون آيات من؟
أبا لخبز وحده؟ بالخبز وحده،
تعيشون؟ والروح خاوية من عباءة
من تعبدون؟
ومن أى معنى تشيدون مبنى
الخيال لهذا الزمن
وفى البدء.. كنت .. وكونت هذا
الوطن
ليعبد خالقه، أو يموت إذا لم يكن
لائقا بعبادة خالقه،
فاعلموا واعلموا
بأن الذى قد خلق
أحق بهذى الحياة الطويلة ممن خُلق

وإن كان لابد من موتنا فاسبقونى
إلى الموت كى تحملونى وتستقبلونى ..
خذوا زوجتى معكم وخذوا أسرتى.. وجهاز القلق..
ولا تنشئوا أى حزب هناك
ولا تأذنوا لقدامى الضحايا بأن يسكنوا معكم
ولا تسمحوا للتلاميذ أن يسرقوا دمعكم
ولا تفتحوا صحفا للحديث عن الفرق بين الحياة
على الأرض أو تحتها،
ولا تسمحوا للمعارضة المستبدة أن تتساءل
عما رفضتُ التساؤل فيه...
أنا الموت .. والموت لا ريب فيه
أنا من أعد لكم أجلا لا مرد له فاعلموا
أن ما فوق أرضىَ يجرى بأمرى
فلا تهربوا من مشيئة قصرى ..
فقد أختنق
وحيدا بغير جماهير تعبدنى .. ولقد ألتحق
بكم كى أراقبكم .. كى أحاسبكم ..
فمن كان يعبد هذى الحياة
فقد هلكت..
وأما الذى كان يعبدنى
فمن حقه أن يعيش معى فوق هذا التراب
وتحت التراب.. معى للأبد ..

.. ..

أعدوا لى القبر قصرا يطل على البحر ..
قصرا مليئاً بأجهزة الإتصال الحديثة،
قصرا معدا لملكة الشعب فى الآخرة،
سآمر فورا ، بنقل الوزارات والذكريات
ومجموعة الصور النادرة
سأنقل كل الحصون وكل السجون وكل الظنون
لأحكمكم فى المقر الجديد
بصيغة دستورنا الحاضرة
ولكننى سأعدل بند الوراثة:
لا حق للحىِ أن يرث الميْتَ إلا إذا
أثبت الميْتُ أن الذى كان حيا هو الميْتُ فيه
لئلا يطالبنا الدود بالآخره
أعدوا لى القبر أوسع من هذه الأرض
أجعل من هذه الأرض
أقوى من الأرض
قصرا يلخص بحرا بنافذة من سحاب
سأجتاز هذا الممر الصغير
على فرس الغيم، والغيم أبيض يهتز حولى
ويرسم لاسمى تاجا وقوس قباب
سأجتاز هذا الممر الصغير
فلا عودة للوراء.. ولا رحلة فى السراب
أعدوا لى العرش من ريش مليون نسر
أعدوا العذارى، أعدوا الشراب
ونادوا ملائكة الشعر: صلى عليه وصلى له
لينسى الهواء وينسى التراب.

سأختار هذا الممر الصغير
لأقضى على الموت فيها .. وفىّ
وأفتح آخر باب...
فمن كان يعبد منكم هنا الآخرة
فقد ماتت الآخره
ومن كان يعبدني .. ..
فإني حى .. وحى.. وحى ..

خطاب الفكرة!

إذا قدر الحزب للشعب أن يحمل الدرب.. فكره
وأن يرفع الأرض أعلى من الأرض، فكره
وأن يفصل الوعى عن واقع الوعى من أجل فكره
.. فعندئذ يصبح الشعب شعبا جديرا بحرب وثورة!

.. ...

أقول لكم ما يقول لى الحزب والحزب فوق الجماعه
سنقفز فوق المراحل عصرا وعصرين .. فى كل ساعه
لنبنى جنة أحلامنا اليوم فى نمط من مجاعه
سنلغى الحرف
سنمنع صيد السمك
ونمنع بيع الدجاج وبيض الدجاج
وملكية الظل ملكيةً خاصةً
فلنؤمم إذن كل أشجارنا الجائعه
وكل نباتاتنا الضائعة:
ثمانين نخله
وتسعين تينه
وعشرين زيتونةً
وألفا وسبعين فجله
سنلغى الزراعة
وندخل عصر الصناعه
بحزب وشعب وفكره

.. ..

أقول لكم ما يقرره الحزب، والحزب سلطتنا المطلقه
سننشىء من أجل برنامج الحزب من أجلكم طبقه
هى القوة الصاعده
ونعلن من أرضنا ثورة الفقراء على الفقراء
فليس على أرضنا أغنياء
لنأخذ أملاكهم. فلنوزع، إذن، فقرنا على فقرنا، فى إذاعتنا والجريده.
سنقطع دابر أعدائنا الطبقيين... أهل العقيده
ونتهم الأنبياء بداء البكاء على حصة فى السماء
إذا الشعب يوما أراد،
فلابد أن يستجيب الجراد...
فهيا بنا أيها الكادحون وصناع تاريخنا الحر، هيا بنا
لنحرق شعر المديح، وشعر الطبيعة والحب والعبرات
وكل الروايات والأغنيات القديمة والوجع العاطفى
وما ترك الغرب والشرق فينا من الذكريات
وهيا بنا
لنصنع من كل حبة رمل خليه
وننجز خطتنا المرحليه:

سننتج فى اليوم ألف شعار
وعشرين شاعر
فإن كانت الأرض عاقر
فإن القيادة حبلى بما يجعل الأرض خضراء
حطوا الشعار وراء الشعار وراء الشعار
وهزوا الشعار، ليساقط الوعى فكره
تدير المصانع والثورة المستمره
فنحن الذين
سننشىء جنة عمالنا القادمين
من الفكرة المطلقه
إلى الفكره المطلقه
ونحن الذين
سنحرق كل المراحل .. كى نصنع الطبقة
من المصنع اللغوى، وكى نرفع الطبقه
إلى سدّة الحكم حتى نعبر عنها ...
بحزب وثوره
منا
وندرك أن السلع
دليل على النمط البرجوازى، فاجتنبوها
لننتج وعيا جديدا،
وربوا الشعارات.. وادخروها
وإن صدئت طوروها
وإن جاع أولادكم فاطبخوها
وفى عيد مايو كلوها
وصلوا لها وأعبدوها
وإن مسكم مرض.. علقوها
على موضع الداء فهى الدواء
وثروتنا فى بلاد بغير معادن
وواقعنا ما نريد له أن يكون ..
وليس كما هو كائن ..
فماذا سننتج غير الشعارات؟
وهى رسالتنا الرائدة...
وإذا استثمرت جيدا
أثمرت بلداً سيدا
حالماً سالماً
بحزب وفكره

.. ..

ويا شعب .. يا شعب حزبك، شد الحزام
لتحمى النظام
من الفكرة البرجوازية الفاسده
سنبحث عشرين عام
عن القيمة الزائدة
وعن سارقى عرق الفقراء الحرام
لنعرف أين التناقض فى المجتمع
وأين التعارض بين القيادة والقاعده
لنعرف أنماطنا والبنى وطبيعة هذا النظام،
ولكننا ندرك الآن أن الطبيعة أفقر
... وصفوا التماثيل أعلى من النخل والأبنية
وصفُّ التماثيل أفضل للوعى من أمهات النخيل..
تماثيل ترفع كفى إليكم، وتعلى تعاليم حزبٍ لشعب نبيل
تذكركم بنشيد الطلائع: نحن أتينا لكى ننصر
ولابد للقيد أن ينكسر
ولابد مما يدل على الفرق بين النظام الجديد
وبين النظام العميل
ولابد من صورة الفرد كى يظهر

الكل فى واحدٍ
تماثيل تعلوً على الواقع المندحر
وتخلق مجتمع الغد من فكرة تزدهر
فلا تجدعوا أنفها عندما تسغبون
ولا تملأوا يدها بالرسائل ضدى وضد السجون
ولا تأذنوا للحمام المهاجر أن يستريح عليها ..
ولا ترسموا حول أعناقها صورة للرغيف الحزين ..
ولا تبصقوا حولها ضجرا
ولا تنظروا شذرا
سأزرع حول التماثيل جيش الدفاع عن الأمنية
وجيش مكافحة السخرية
سنصمد مهما تحرش هذا الجفاف بنا
سنصمد مهما تنكر هذا الزمن
سنصمد حتى نهاية هذا الوطن
سنصمد حتى تجف المياه .. لآخر قطره
وحتى يموت الرغيف الأخير ... لآخر كسره
وحتى نهاية آخر من كان يحلم مثلى .. بآخر ثوره
فإن مات هذا الوطن
فقد عشت من أجل فكره
فموتوا .. كما لم يمت أحد قبلكم
ولا تسألوا الحزب: من أجل أية فكره...
نموت؟
ومن أجل أية ثوره .... نموت؟
فمن كل فكره
ستولد ثوره
ومن كل ثورة
ستولد فكره
سلام عليكم
سلام على فكرةٍ
سوف تولد من موت شعبٍ ..
وفكره!

خطاب النساء!

على كل إمرأة حارسان
وفى كل إمرأة أفعوان
ألا ... فاجلدوهن قبل الأوان
اجلدوهن فى الصبح جلده
لئلا يوسوس فيهن شيطانهن
وفى الليل جلده
لئلا يعدن إلى لذة الإثم...
واستغفروا الله، وارموا
على مرفأ الجرح ورده
ولاتهجروهن فوق المخده
فإن النساء على كل معصية قادرات
وإن النساء حبيباتنا من قديم الزمان ..

.. ..

تزوجت خمسين مره
لأعرف مره
إذا كان إبنى هو ابنى
وأى ولى على العهد كنت أباه
وفى كل مره
أرى رجلا واقفا بين قلبى وامرأتى
ولكننى لا أراه
لأقتله أو لأقتلها ، بيد أنى أراه
ويقتلنى كل يوم، وفى كل سهره
يهاجمنى عاشق سابق عند باب القرنفل



يغيب لأدخل .. ثم أنام .. فيدخل
فكيف أحرر أجساد زوجاتنا من
أصابع غيرى؟
وكيف أغير جلداً بجلد.. ونهدا
بنهد.. ونهرا بنهر؟
وكيف أكون امرأة من بياض
البدايه؟
وهل أستطيع دخول الحكايه
وعندى من الليل أكثر من ألف ليله
وأكثر من ألف إمرأة لا تغير فخ
الحكايه
ولكن قلبى مولّه..
وعرشى مؤلّه ..
وفى كل إمرأة شهرزاد .. وثعلب
وفى كل طاغية شهريار المعذب
وإن النساء على كل معصية قادرات
وإن النساء حبيباتنا
.. ..
ضربن على سحرهن الحجاب
فشب الدبيب بأجسادهن، وضاجعن
أول مفتاح باب
وأول قط، وأول ساعى بريد ، وأول
كتّاب هذا الخطاب
وبرأن عائشة من ظنون علىّ ..
ولكن تأوهن بعد العتاب:
أصحراء حول الحميراء، مطلع ليل،
وشابُ طلىٌ الشباب
لماذا... لماذا....؟
وكيف تحرش ملح بثوب الحرير
الأخير .. وذاب؟
ضربن على سحرهن الحجاب
ولكن هذا الذى لايُرى قد رأى
واستجاب
فهل تتغطى العواصف يوما بشال
السحاب؟

وماذا وراء الحجاب؟
إلا أنهن "صواحب يوسف"
رغم الحزام، ورغم الحرام، ورغم
العقاب
قوارير تكسر ..
أساطير تسحر ..
وذاكرة للغياب ..
ففى أى بئر نخبئ زوجاتنا
وفى أى غاب؟
وفى وسعهن ملاقاة أى هلال ..
ينام على غيمة أو سراب
وفى وسعهن خيانتنا بين أحضاننا
والبكاء من الحب.. والاغتراب
وفى وسعهن إزالة آثارنا عن
مواضع أسرارهن
كما يطرد المرء عن راحتيه الذباب
ويلبسن فى كل يومين قلبا جديداً
كما يرتدين الثياب
فما نفع هذا الحجاب؟
وما نفع هذا العقاب؟
وإن النساء على كل معصية قادرات
وإن النساء حبيباتنا ..
.. ..
تعبت ... ولو أستطيع جمعت
النساء
بواحدة واسترحت
وأنجبت منها ولياً على العهد حين
أشاء
وليا على العهد مثلى وجدّى
صحيحا فصيحا يواصل عهدى
ويحفظ خير سلاله
لخير رساله
ويجمعكم حول قصرى ومجدى هاله
ولكننى قلق. فالنساء هواء وماء
وفاكهة للشتاء

وذاكرة من هواء
وإن النساء إماء
يغيرن عشاقهن كما يشتهى كيدهن العظيم
وكيدى عظيم .. ولكن فيهن موهبة للبكاء
وفيهن ما أحزن الأنبياء..
وما أشعل الحرب بين الشعوب
وما أبعد الناس عن ملكوت السماء
فكيف أحل سؤال النساء ؟
وكيف أحرركم من دهاء النساء ؟

على كل إمرأة أن تخون معى زوجها
لأعرف أنى أبوكم
وآخذ منكم ومنهن كل الولاء ..
وقد تسألون: وكيف تنفذ هذا القرار ؟
أقول: سأعلن حربا على دولة خاسره
يشارك فيها الكبار
ومن بلغ العاشره ..
سأعلن حربا لمدة عام
تكون النساء عليكم حرام
وأبعث غلمان قصرى - وهم عاجزون - إلى كل بيت
ليأتوا إلى بكل فتاة وبنت
لأحرث من شئت منهن:
بعد الظهيرة - بنت
وفى الليل - بنت
وفى الفجر - بنت
لتحمل منى جميع البنات
وينجبن منى وليا على العهد .. منى ...
سأختاره كيف شئت
صحيحا فصيحا مليح القوام

... وبعدئذ أوقف الحرب، من بعد عام
وأعلن عيد السلام
وأعرف مره
لأول مره
بأن الولى على العهد .. إبنى
وأنى أبنى
بلادا بلا دنس أو حرام
فألف سلام عليكم
وإن النساء حلال عليكم
فلا تهجروهن ، لا تضربوهن ، هن الحمام
وهن حبيباتنا، والسلام عليكم .. .. عليهن ...
ألف سلام ..
وألف سلام!!

خطاب الخطاب!

إذا زادت المفردات عن الألف ، جفت عروق الكلام
وشاع فساد البلاغة .. وانتشر الشعر بين العوام،
وصار على كل مفردة أن تقول وتخفى ما حولها من غمام
فأن تمدح الورد معناه أنك تهجو الظلام
وأن تتذكر برق السيوف القديمة معناه: أنك تهجو السلام
وأن تذكر الياسمين كثيرا وتضحك ، معناه : أنك تهجو النظام
ولا تستطيع الحكومة شنق المجاز ونفى الأسى عن هديل الحمام ...

وبين الطباق وبين الجناس تقول
القصيدة ما بيننا من حطام
وتنشيء عالمها المستقل وتهرب من
شرطتى فى الزحام
وتخلق واقعها فوق واقعنا، أو
تجردنا من سياج المنام
فيصبح حلم الجماهير فوضى، ولا
نستطيع التدخل بين النيام...
أنا سيد الحلم! لا تجلسوا حول قصرى
بغير الطعام
ولا تأذنوا للفراشات بالطيران
الإباحى فى لغة من رخام ..
... فمن لغتى تأخذون ملامح
أحلامكم مرة كل عام
... ومن لغتى تعرفون الحقيقة فى
لفظتين: حلال، حرام
فلا تبحثوا فى القواميس عن لغة لا
تليق بهذا المقام،
فإن زادت المفردات عن الألف عم
الفساد .. وساد الخراب،
لأن الكلام الكثير غبار الذباب
وأن نظام الخطاب
خطاب النظام ...

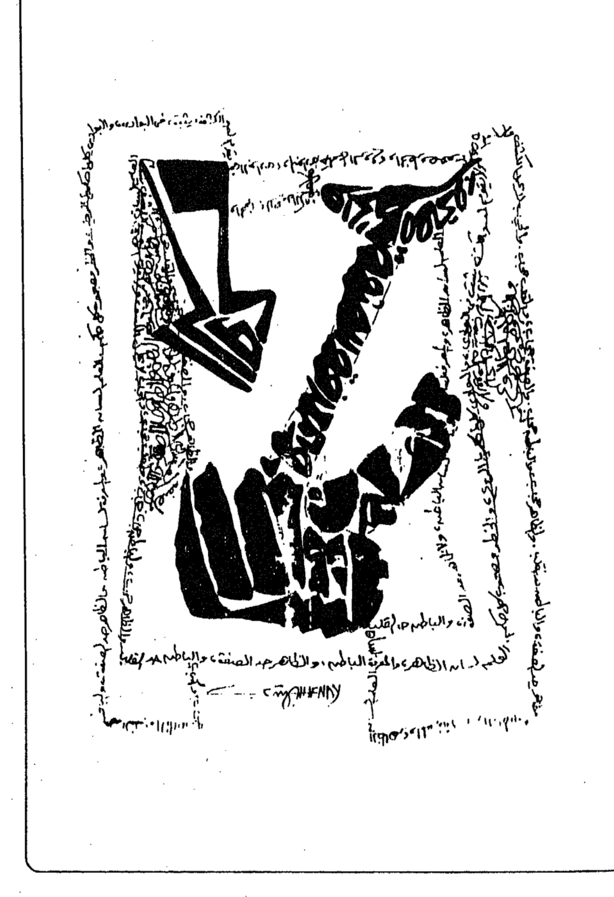
.. ..

وفى لغتى قوتى . واقعى لغتى ،
واقعى ما يقول الخطاب
فقد تربح النظرية ما يخسر
الشعب، والشعب عبد الكتاب
وليس على النهر أن يتراجع عما
فتحنا له من سياق وغاب
سنجرى معا فوق موج الدفاع عن
الاندفاع الكبير لفكر الصواب
وماذا لو اكتشف القوم أن الدروب
إلى الدرب معجزة من سراب!

وماذا لو ارتطم البر بالبحر،
والبحر بالبحر، وامتد فينا العباب!
إلى أين يا بحر تأخذنا؟ والخطاب
يواصل خطبته فى اليباب
أنرجع من حيث ضعنا؟ إلى أين
يرجع هذا الكلام.. إلى أى باب؟
قطعنا كثيرا من القول، فليتبع
الفعل خطوتنا فى طريق العذاب
ولكن إلى أين نرجع يا بحر؟ والبر
ذاكرة صلبة للسحاب
قطعنا قليلا من الفعل: فليملأ القول
ساحة هذا الخراب
ليسر الخطاب على موت أبنائنا
الغائبين.. ويعلو الضباب
إلى شرفة القصر.. والمنبر الحجرى
المغطى بعشب الغياب
ولا تسألوا: من يذيع الخطاب
الأخير. أنا أم خطاب الخطاب؟
فقد يصدق القول. قد يكذب
القائلون، ويحيا الغبار ويفنى التراب
وقد تجهض الأم حين تشك بأن
الجنين ابنها، ليعيش الخطاب
خطابى حريتى، باب زنزانة من
ثلاثين مفردة لا تصاب ،
بصدمة واقعها. لا تغير إيقاعها، لا
تقدم إلا الجواب ،
كلامى غاية هذا الكلام
خطابى واقع هذا الخطاب
لأن خطاب النظام
نظام الخطاب ..

.. ...

خطابى شد المسافات بين الكلام
وبين معانى الكلام
إذا جف ماء البحيرات، فلتعصروا



لفظة من خطاب السحاب
وإن مات عشب الحقول، كلوا مقطعا
من خطاب الطعام
وإن قصت الحرب أرضى، فلتشهروا
مقطعا من خطاب الحسام
ففى البدء كان الكلام، وكان الجلوس
على العرش،
فى البدء كان الخطاب.

سنمضى معا، جثة جثة، فى الطريق
الطويل على لغة من صواب

وماذا لو ابتعد الفجر عنا، ثلاثين
عاما وخمسين عاما.. ونام!

أما قلت يوم جلست على العرش إن
العدو يريد سقوط النظام
وإن البلاد تروح وتأتى؟ وإن المبادئ
ترسو رسو الهضاب!
وأن قوى الروح فينا خطاب سيبقى،
ولم يبق غير الخطاب!
فلا تسرفوا فى الكلام لئلا تبدد
سلطة هذا الكلام..

ولا تدخلوا فى الكناية كى لا نضل
الطريق ونفقد كنز السراب

ولا تقربوا الشعر، فالشعر يهدم
صرح الثوابت فى وطن من وئام
وللشعر تأويله، فاحذروه كما
تحذرون الزنى والربا والحرام،
... وإن زادت المفردات عن الألف
باخ الكلام وشاخ الخطاب
وفاضت ضفاف المعانى ليتضح
الفرق بين الحمَام وبين الحِمام
... وفى لغتى ما يدير شئون
البلاد، ويكفى لنصمد خمسين عام
ويكفى لنستورد الخبز،
يكفى لنرفع سيف البطولة فوق
السحاب،

وفى لغتى ما يعبّر عن حاجة
الشعب للاحتفال بهذا الخطاب

فلا تسرفوا فى ابتكار الكثير من
المفردات، وشدوا الحزام
على لغة قد تصاب بداء التضخم
.. شدوا الحزام،

فإن ثلاثين مفردة تستطيع قيادة
شعب يحب السلام،
وإن خطاب النظام
نظام الخطاب ...

هوامش

(١) "الطاغية" دراسة فلسفية لصور من الاستبداد السياسي تأليف د. إمام عبد الفتاح إمام - عالم المعرفة -١٨٣-

(٢) مصطلح الكاريزما CHARISMA مستمد أصلا من العهد الجديد فى النص اليوناني الذي يعني «عطية النعمة الإلهية» وأدخله العالم الألماني ماكس فيبر (١٨٦٤ - ١٩٢٠) ليعني الصفة الخارقة التي يملكها بعض الأشخاص فتكون لهم قوة سحرية علي الجماهير...... (المصدر السابق).

ح حوار

د. عبد القادر القط:

الحضارة الغربية قطعت علاقتى بالشعر

أجراه: مصطفى عبادة

د. عبد القادر القط: أحد النقاد الذين تتلمذوا على أيدى جيل الرواد: العقاد - المازنى - طه حسين . وهو من النقاد المعروفين على امتداد العالم العربى. تقوم رؤيته النقدية على نظرية "النقد الشامل" أى النقد الذى يتناول القضية المطروحة من دون أن تعزل بالطبع عن الصورة الفنية، إذ هناك بعض المدارس المعروفة تهتم بالتفسير النفسى للأدب، وهو ليس من أنصار أن تتحول الدراسة إلى تحليل لنفسية المبدع من خلال النص الأدبي، كما أنه ليس من أنصار الالتفات إلى القضية الاجتماعية كقضية مطروحة فى العمل الأدبى بمعزل عن قيمتها الأدبية.

هناك بعض النقاد يدخلون النص من مدخل خاص كالبنيوية والأسلوبية - مثلاً - أما هو فانتفع تلقائيا بهذه الاتجاهات لأنها تفيد فى بعض الضوابط، ثم هو لا يدخل على النص بمنهج ثابت، وإنما بالقدرة على التذوق والتقييم النابعين من الخبرة والثقافة والممارسة الطويلة للنقد.

هذه القضايا وغيرها الكثير تكلم عنها فى حواره معنا وفى كتب له أو حوارات سابقة، لكننا هنا - ونحن نحييه ببلوغه الثمانين من عمره ، مد الله له فيه - ركزنا على الجوانب الإنسانية التى لم يتكلم عنها من قبل كالنشأة والبيئة والتعليم وعلاقته

بالشعر ونقد الدراما التليفزيونية ذلك المجال الذى لم يلتفت إليه أحد من النقاد قبله أو معه، على أهميته وحيويته وتأثيره فى القاعدة الشعبية العريضة، والآن نتركم مع د. القط ليحدثكم عن نفسه:

- نشأت فى بيئة لها تميز طبيعى خاص، فى شمال الدلتا ، وهى بيئة تمتد فيها حقول الأرز على مساحات شاسعة، وكانت تنتهى بمساحة من المياه : بها مصايد أسماك وطيور. ثم شريط رملى ينتهى عند بلطيم ويتميز بالنخيل والأعناب والبطيخ، وغير ذلك.

وهى إن صح التعبير ، طبيعة شعرية وهادئة ، لأن عدد السكان فى ذلك الوقت، فى تلك المنطقة بالذات كان قليلاً، لدرجة أن أصحاب الأرض الزراعية كانوا يستقدمون المزارعين من بعض المحافظات ذات الكثافة السكانية العالية.

*** لكن متى بدأت صلتك باللغة العربية والأدب؟**

- بدأت صلتى باللغة العربية منذ المدرسة الأولية. والمدارس الأولية كانت أساساً لتعليم اللغة العربية وبعض مبادئ الحساب. وكان مدرس اللغة العربية يردد لنا أناشيد كثيرة، ربما كانت لغتها تفوق سننا فى ذلك الوقت، لأن أدب الأطفال لم يكن قد شاع فى ذلك الوقت، ولم تكن له أصول تراعى عند اختيار النصوص. لكن ترسبت من خلال هذه النصوص التى كانت تواجهنا ربما بلغة تفوق إدراكنا اللغوى والذهني، ترسبت محبة اللغة العربية وإيقاع اللغة العربية.

انتقلت بعد ذلك إلى المدرسة الابتدائية ثم التوفيقية الثانوية، ثم التحقت بكلية الآداب، قسم اللغة العربية. وكان الطلاب فى ذلك الوقت يختارون ما يشاءون من كليات الجامعة وأقسامها دون التقيد بالمجموع. وكانت كلية الآداب والحقوق هما التعبير السائد فى ذلك الوقت بـ "كليات القمة". يتخرج من كلية الآداب: الأدباء والمفكرون والمدرسون. والحقوق يتخرج فيها : الصحفيون، والسياسيون والوزراء والمحامون. وكانت أعداد الطلبة قليلة، تتيح هذا الاختيار الحر. وأذكر حين تخرجت من قسم اللغة العربية عام ١٩٨٣ كان عدد أعضاء الفرقة سبعة طلاب، خمسة طلاب وفتاتان. لذلك كنا نعرف أساتذتنا معرفة جيدة وعن قرب خاصة إذا كان الطالب متميزاً فى دراسته.

*** هل كانت لك علاقة خاصة ببعض الأساتذة، بعيداً عن التلمذة المباشرة؟.**

- نعم . سيما وأن هناك فئة من الأساتذة الكبار الذين يتجاوز وجودهم الجامعة إلى المجتمع المصرى والعربى بشكل عام فى مجال الأدب والفكر والسياسة منهم:

طه حسين، أحمد أمين، أمين الخولي، عبد الوهاب عزام، مصطفى عبد الرازق، عبد الحميد العبادي، إبراهيم مصطفي، أبو العلا عفيفى وإبراهيم مدكور وغيرهم.



*** أيهم كان أقرب لك..!**

– كانت تربطني بمعظم هؤلاء الأساتذة على اختلاف السن والمكانة، صداقة ممتدة بعد التخرج، خاصة مع أمين الخولي وأحمد أمين. وكنت – مع ذلك – أزور أستاذي د. طه حسين في بيته مع صديقي الراحل د. عبد العزيز الأهواني، ود. محمد خلف الله.

وقد امتدت صلتي به بعد أن أشرف على كتاب اشتركت في تحقيقه مع د. الأهواني في تاريخ الأدب الأندلسي هو: "الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة" لابن بسام، وهو يشبه بالنسبة للأدب الأندلسي، كتاب الأغاني للأدب المشرقي.

وقد عهد إلى د. طه حسين فيما بعد بترجمة مسرحيتين لشكسبير في مشروعه لترجمة أعمال شكسبير حين كان رئيسا للإدارة الثقافية للجامعة العربية.

*** كيف كانت علاقتك باللغة الأجنبية، وأنت متخرج من كلية الآداب قسم اللغة العربية؟**

– كنا ندرس اللغة الانجليزية في المدارس الابتدائية، ثم ندرس اللغة الفرنسية كلغة ثانية في المدرسة الثانوية. وكان يدرس اللغتين مدرسون أجانب على مستوى عال، لدرجة أنني بعد أن نلت شهادة البكالوريا سنة ٣٤، وجدت أن مدرس اللغة الانجليزية والفرنسية قد سبقاني إلى كلية الآداب في الجامعة.

*** عملت فترة أمينا لمكتبة جامعة القاهرة، هل أثر هذا العمل في تكوينك الثقافي؟**

– نعم – عملت لمدة سبع سنوات أمينا لمكتبة جامعة القاهرة ، وكانت هذه فترة تكويني الثقافي الحقيقي بعيداً عن المناهج المقررة وساعات الدرس المرسومة، فخلال تلك السنوات قرأت كثيراً من الأدب الأجنبي والعربي القديم والحديث، ونظمت كثيراً من الشعر الرومانسي نشرته في مجلة الرسالة والكاتب المصري وكان رئيس تحريرها د. طه حسين ومجلة "الفصول" وكان رئيس تحريرها أ. محمد زكي عبد القادر ويشرف عليها بالفعل أ. أحمد بهاء الدين في مطلع حياته الثقافية، وقد نشرت بعض القصائد أيضاً في مجلة الفجر الجديد وكان يرأس تحريرها أحمد رشدي صالح.

وقد طبعت هذه القصائد فيما بعد في ديوان: "ذكريات شباب" بعد رجوعي من البعثة.

*** د. عبد القادر القط: هل نواصل الوقوف عند أهم المحطات في حياتك الثقافية.**

– .. حين انتهت الحرب الثانية أرسلت في بعثة إلى لندن لنيل درجة الدكتوراه ، وحصلت عليها عام ١٩٥٠ في موضوع "مفهوم الشعر عند العرب" وقد ظلت الرسالة في صورتها الانجليزية المخطوطة إلى أن ترجمها د. عبد الحميد القط وهو ابن أخي.

– بعد عودتي من البعثة أنشئت

جامعة عين شمس، وكانت تسمى حينذاك جامعة إبراهيم باشا الكبير، فعينت بها فى قسم اللغة العربية حتى أصبحت رئيساً للقسم، وعميداً للكلية.

– فى عام ١٩٥٤، صدر لى أول كتاب بعنوان "فى الأدب المصرى المعاصر" وقد أحدث صدوره معركة أدبية طويلة لم أكن أتوقعها، بسبب بحث فيه كان عنوانه "السلبية فى القصة القصيرة" وكان يتناول بالنقد بعض الأعمال الروائية للأستاذين: يوسف السباعى ومحمد عبد الحليم عبد الله، ونفد الكتاب خلال شهر واحد، ولفت إلى الأنظار كناقد أدبى.

– بدأت أمارس النقد النظرى والتطبيقى إلى جانب التعليم فى الجامعة . ومن الأشياء التى أحمدها لنفسي، فى ذلك الوقت، أننى بدأت تقليداً لم يكن معروفاً حينها، فدرّست لطلابى أعمالاً أدبية لشباب الأدباء حينذاك مثل: نجيب محفوظ، وعادل كامل ، والسحار، وباكثير، ثم يوسف إدريس ونعمان عاشور . وكان من تقاليد الجامعة ألا تدرس أعمال الأحياء خاصة إذا كانوا من الشباب.

– واكبت مع غيرى من النقاد الحركة الأدبية والثقافية فى مصر والوطن العربي، وهناك معالم كبيرة فى هذه الحركة منها أعمال كبار الشعراء فى الحركة الرومانسية ، وظهور الشعر الحر، والنهضة المسرحية المعروفة فى الستينيات، وقضايا أدبية كثيرة كانت تشغل الأدباء آنذاك: الالتزام، وقدرة الأديب على الموازنة بين طبيعة الموقف السياسى والقضية الاجتماعية فى أدبه.

وبعض القضايا كنظرية النقد الجديد التى كانت موضع معركة كبيرة بين د. رشاد رشدى وطائفة من النقاد كنت أحدهم مع د. محمد مندور،؟ أنور المعداوي، ولى من الكتب كتابان هما صورة لهذه المتابعة أولهما: قضايا ومواقف. والثاني، فى الأدب العربى الحديث.

*** موقفك من الشعر الحر، حينها والحداثة، الآن.**

– كنت من أشد أنصار حركة الشعر الحر ودافعت عنه كثيراً، وأشدت بأعمال رواده الأوائل وكتبت مقدمة لديوانى أشير إلى هذه الحركة الجديدة وأدافع عنها، لأنها حينذاك كانت ترمى بأنها إفساد للغة العربية وباتجاه سياسى غير مرغوب فيه.

أما عن الحداثة: فهى تعنى مراعاة طبيعة العصر وتناول الأفكار السائدة فيه، مع الاهتمام بطبيعة الإبداع الجديد، ومحاولة كشف هذه القيم الجديدة وظواهرها الفنية، ومن هذا المنطلق أنا لست ضدها ، لكن ما حدث عندنا مختلف، لأننا حين نقرأ كثيراً من أعمال الشباب نجد فيها نوعاً من التجربة المجردة التى تتجاهل الواقع تماماً، بغض النظر عن الصورة الفنية التى يمكن أن يصور بها هذا الواقع، وعليه انقطعت الصلة بين المبدع والمتلقي، وما حدث بالنسبة للموجة الأخيرة من الشعر الحديث يوضح مدى انقطاع الجسور بين طرفى العملية الإبداعية: المبدع والمتلقى.

*** ودورك في التعليم الجامعي.**

– قد يعرفني المجتمع الأدبي ناقداً ومشاركاً في الحياة الثقافية، ومتابعاً لنشاط الشباب والاتجاهات الجديدة دون أن يحول التقدم في السن عن إدراك طبيعة التحولات الاجتماعية والحضارية وما تنتجه من اتجاهات ومفاهيم جديدة.

لكنني اعتز بدور قد لا يلتفت إليه الكثيرون وهو دوري في التعليم الجامعي على مدى خمسين عاماً، وهو دور كنت حريصاً فيه أن أقترب من طلابي وأعطيهم، وأقترب من مشكلاتهم الفكرية والنفسية، وعلى مدى هذه السنين الطويلة أعتز بآلاف الطلاب في مصر والوطن العربي، ويسعدني دائماً ما ألقاه منهم من وفاء ومحبة كلما سنحت الفرصة لألقاهم في محفل من المحافل أو نشاط من النشاطات الإنسانية العامة.

ومع ذلك دعني أنبهك لشيء، وهو أنني بالتوازي مع دوري في التعليم الجامعي، فقد رأست تحرير أربع مجلات هي على التوالي:

- الشعر: ١٩٦٤ – ١٩٦٥.
- المسرح: ١٩٦٧ – ١٩٦٨.
- المجلة: ١٩٧٠ – ١٩٧٣.
- إبداع: ١٩٨٣ – ١٩٩٢.

*** كيف تلقيت الحضارة الغربية فترة البعثة؟**

– الثقافة الغربية لم تكن غريبة على حين سافرت، لقد كنت على صلة بها، أولاً: من ناحية السلوك الحضاري في وقت مبكر من خلال معيشتي مع سيدات فاضلات من أسرة الحكيم. وكنت – ثانياً: على صلة وثيقة بالثقافة الغربية من خلال قراءاتي الأولى الكثيرة للأدب الغربي، ومحاولاتي المبكرة للترجمة، وقد أرضيت هذه النزعة إلى الترجمة بعد عودتي من البعثة ترجمت ثلاث مسرحيات لشكسبير هي: هاملت، ريتشارد الثالث، وبركليس. وسبع روايات ومسرحيات وقصصاً قصيرة من الأدب الروسي والأمريكي.

لكن ربما كان ما واجهته من جديد في الغرب هو الحياة الوجدانية التي كانت مختلفة تماما عن حياتي الوجدانية في مصر وحياة معظم الشباب في ذلك الوقت. فقد كانت حياة بالغة المثالية والرومانسية في مصر يسقط عليها الشاب كل أحلامه بالجمال والمثل العليا وأشواقه إلى الحرية، ويتخيل أشياء لا صلة لها بالواقع في التجربة العاطفية، وقد يخلق لنفسه أسباب الفشل مع أن النجاح – ربما – كان متاحاً له، لتظل التجربة العاطفية وقود للتجربة الشعرية، إذا كان المرء شاعراً.

وما أظن أني تحدثت إلى من كتبت فيها أغلب قصائدي العاطفية أكثر من دقائق معدودة ولكنها كانت تعدل عندي دهوراً كاملة حين أخلو إلى نفسي بعيداً عن الواقع نفسه.

أما في الغرب فالتجربة – كما هو معروف – ذات طبيعة مختلفة تماماً، ولعل هذا كان من وراء البلبلة

النفسية التى قطعت الوشائج والصلات بينى وبين الشعر، إلى جانب انشغالى بالرسالة الجامعية ثم بالنقد بعد عودتى من البعثة.

*** هل انضممت إلى أى من الأحزاب السياسية التى كانت موجودة فى مطلع شبابك؟**

- ككثير من شباب تلك الأيام كنت مشغولاً بالسياسة، وقد انضممت إلى بعض الأحزاب السياسية فى ذلك الوقت مثل: الوفد، ثم السعديين، ثم مصر الفتاة وكان آخر المطاف. وكانت لى صلة وثيقة بزعماء مصر الفتاة مثل : أحمد حسين ومحمد صبيح وفتحى رضوان. لكننى لم أرض عن تحولاتهم الأخيرة، وفقدت ثقتى بسياسة الأحزاب جميعاً فى النهاية.

*** كنت من أوائل النقاد الذين اهتموا بنقد الدراما التليفزيونية، ما الذى لفت نظرك إلى هذا الحقل الحيوي.. ولماذا توقفت..؟**

- توجهت إلى الاهتمام بالدراما التليفزيونية ، لأنى لمست مدى تعلق الناس بهذا اللون الجديد من الدراما، ومدى تأثيره فى سلوك الناس ولغتهم وتفكيرهم. وقد كتبت عدة مقالات ضمنتها كتاباً بعنوان "الكلمة والصورة".

لم أتوقف عن ذلك النوع من النقد .. لكننى أمارسه الآن بطريقة غير معروفة للناس. إذا أقوم بقراءة النصوص، نصوص المسلسلات، لإبداء الرأى فيها ، لقطاع الإنتاج، إما بالقبول أو اقتراح تعديلات أو الرفض، وأكتب عن كل مسلسل تقرير اضافياً، يتضمن ملاحظات كثيرة عن الحوار والسيناريو ، والشخصيات الدرامية.

*** وعلاقتك بالموسيقى والغناء؟**

- فى وقت مبكر فى كلية الآداب كان هناك جمعية للموسيقى الكلاسيكية يديرها د. لويس عوض، وكنت استمع من خلالها إلى الموسيقى الكلاسيكية المعروفة. ولكننى كنت أكثر ميلاً إلى ألوان أخرى من الموسيقى الخفيفة عند شتراوس وبعض المقطوعات من كورساكوف وعند تشايكوفسكى وغيرهم.

أما عن الموسيقى العربية فقد استمعت إليها أول ما استمعت فى طفولتي، استمعت إلى :منيرة المهدية، وعبد اللطيف البنا، وسلامة حجازي. وقد كانت تجربة طريفة حين جاء أحد أهل القرية بفونوغراف ، كان يسميه الريفيون حينذاك "مكنة الغنا" وجلسنا فى ساحة القرية ذات ليلة نستمع إلى هذه الأغنيات الجميلة.

ثم بدأت استمع إلى أم كلثوم فى أغانيها القصيرة الأولي. وبعدها كنا نقيم حفلاً ختامياً فى الجامعة بمناسبة ختام العام الجامعى كانت تحييه أحياناً أم كلثوم قبل أن يعظم شأنها ثم ليلى مراد. وكنت أيضاً شديد التعلق بصوت أسمهان.

*** والآن...؟**

- أسمع الآن الأغانى الجديدة وأطرب لبعضها مما يتضمن كلمات شعرية جميلة ولحناً غير صاخب وغير مسرف فى السرعة وغير ضائع فى غمار الحركة الجسدية، والصورة والإيقاع العالى.

ت



تحية

فى ثمانين عبد القادر القط

خيرُ التجريب الوَسَط

حلمى سالم

يصل الناقد الكبير د. عبد القادر القط هذه الأيام عامه الثمانين (ولد فى ١٠ إبريل ١٩١٧). ود. عبد القادر القط قيمة ثقافية وأدبية وأخلاقية كبرى من قيم تاريخنا المصرى والعربى الحديث، بدعمه النقدى لتيارات الأدب التى ظهرت فى الخمسينيات والستينيات مع النقلة الأدبية الكبيرة التى عاشها المجتمع العربى فيما بعد الحرب العالمية الثانية وبداية تحرر الشعوب العربية.

وعلى الرغم من مناوشاتنا الكثيرة - نحن جيل شعراء الحداثة، كما يطلقون علينا - مع د. القط، فليس من ريب فى أن هذا الرجل قام بدور عظيم فى تنشئة أجيال متتالية، سواء من خلال موقعه الجامعى كأستاذ مرموق فى جامعة عين شمس، أو من خلال كتابته النقدية التى أسهمت فى تكريس الأدب الجديد، وبخاصة: الشعر الحر.

وسوف أنتهز فرصة احتفال الحياة الأدبية ببلوغه الثمانين - أطال الله عمره - لكى أقدِّم بين يديه تحية واجبة وامتنانا تأخَّرا كثيرا، حتى وإن تخلل هذه التحية وذلك الامتنان بعض المشاكسات التى يحلو للأبناء أن يعاكسوا بها الآباء، خاصة إذا كان الآباء، مثله، واسعى الصدر.

* * *

حينما صعدت حركة الشعر الحر - فى أواخر الأربعينيات وأوائل

الخمسينيات ـ كان د. عبد القادر القط، إلى جانب جهده النقدى، يكتب الشعر العمودى التقليدى فى صورته الرومانسية المتأثرة بخطى مدرسة «أبوللو» وشعرائها من الرومانتيكيين الكبار: ناجى، على محمود طه، أحمد زكى أبو شادى، محمود حسن إسماعيل وغيرهم. وقد أصدر شعر هذه الفترة ـ بعد ذلك ـ فى ديوان شعرى تقليدى بعنوان «ذكريات شباب»، لكن القط بحسه النقدى الرفيع وروحه الوثابة أدرك أن المستقبل للتجديد في الشعر، أى للشعر الحر، لأنه التعبير الحق عن اللحظة التاريخية التى يعيشها مجتمعنا العربى والمصرى آنذاك، فترك الشعر العمودى وجند قلمه النقدى وطاقته الروحية كلها فى الدفاع عن الشعر الحر وتمتين خطاه ودعم ولادته الوليدة، فى مواجهة أقطاب الكلاسيكية الكبار، وفى مواجهة ذوق شعرى عام تربى على الأداء التقليدى للشعر القديم.

والواقع أن تلك النخبة من النقاد، التى ضمت مع القط كبارا من أمثال عز الدين إسماعيل ومحمد النويهى ولويس عوض وأنور المعداوى وبدر الديب ومحمود أمين العالم ورجاء النقاش وغيرهم، لم تكن تنافح عن الشعر الجديد فحسب، فالشاهد أن الدفاع عن القيم الشعرية والنقدية الجديدة كان فى الوقت نفسه دفاعا عن مجمل القيم الفكرية والاجتماعية الناهضة، التى نشأت مع التغير الاجتماعى السياسى بعد ثورة ١٩٥٢، فى صراعها مع قوى السلفية والجمود.

وعندما تولى د. القط رئاسة تحرير مجلة «الشعر» عام ١٩٦٤، ما لبثت أن وقعت حادثة التأشيرة الشهيرة لعباس محمود العقاد (رئيس لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب آنذاك) التى حوّل بها شعر صلاح عبد الصبور «إلى لجنة النثر للاختصاص»، ثم سرعان ما صدر عن لجنة الشعر نفسها بيانها الأشهر (كتبه كل من العقاد وزكى نجيب محمود) الذى هاجم الشعر الحر هجوما قاسيا. وتصدى د. القط للعملاقين العقاد ونجيب محمود بالرد التفصيلى الناجع. وقبل ذلك كان قد فتح مجلة «الشعر» لترسيخ المدرسة الشعرية الجديدة، حتى أن بيان اللجنة هاجمها هى الأخرى مطالبا بإيقافها أو بالرقابة على ما تنشره، من أجل المحافظة على المال العام.

وقد نشر د. عبد القادر القط هذا البيان فى كتابه «قضايا ومواقف»، وفنده تفنيدات حاسمة مدوية.

يقول البيان: «إن اللجنة قد لاحظت ـ مع الأسف ـ أن ما تبنيه هنا (تقصد تدعيم ثقافة الوطن الأصيلة) بأموال الدولة، ووفق قانونها، تحاول جماعة أخرى أن تهدمه هناك، بأموال الدولة أيضا، ولكن بما يناقض قانونها». ثم يؤكد البيان «أن هدف فن الشعر هو إبراز الطابع القومى من جهة، واحتفاظ الأمة بشخصيتها وطابعها المميز من جهة أخرى».

كما أوضح البيان: «وبديهى أنه إذا أريد لشخصية الأمة، بل إذا أريد لشخصية الفرد الواحد أن تظل محتفظة بطابعها المميز فلا مناص من

قيام إطار يدوم على مر التاريخ ليكفل لها الثبات، لأنه إذا تحطم الإطار في كل مرحلة يتغير التفكير خلالها، فأين يكون الرباط بين يومنا والأمس؟».

قدم د. القط ردا بليغا على بيان لجنة الشعر احتوى على دفاع مجيد عن الشعر الحر وعن التقدم في الفنون والتطور في الآداب. وكان أول ما أخذه القط على اللجنة أنه «لم يخطر ببال اللجنة الموقرة التي تسمى نفسها مجمعا من مجامع العلم والفن أن تقوم بدراسة وافية لهذا الشعر الجديد، تحاول أن تتبين فيها دوافع ظهوره ورواجه بين الشباب، وتتلمس ما قد يكون فيه من البذور الصالحة التي يمكن أن تنمو بالرعاية والتوجيه، أو تنتهي إلى رفضه رفضا تاما قاطعا، قائما على أصول فنية سليمة».

ومن أسف أن هذا المطلب العادل هو نفسه ما لم يفعله د. القط بعد ذلك (سواء كناقد، أو كرئيس للجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة)، وما لم يفعله معظم زملائه من كبار النقاد تجاه شعر الحداثة. ومثلما اكتفت لجنة الشعر السابقة بالإدانة دون درس أو تمحيص، ولامها ناقدنا على ذلك لوما صائبا، اكتفى هو ومعظم النقاد بتوجيه الاتهام للشعر الجديد وإخراجه من جنة الأصالة الشعرية، بدون دراسة وافية (يقوم بها ناقد فرد، أو تقوم بها لجنة الشعر اللاحقة، باعتبارها مجمعا من مجامع العلم والفن) تحاول أن تتبين فيها دوافع ظهور هذا الشعر ورواجه بين الشباب.

على العكس من ذلك، وبالتشابه مع بيان لجنة الشعر، الذي ثار عليه سابقا، رأى د. القط أن شعر الحداثة هو شتات لا قوام له ولا جسد، وأنه فوضى ضاربة، ولا يعدو أن يكون - في أفضل أحواله - جموحا ذاتيا متبددا لم يجد بعد صياغته الصحية المستقرة (إبداع، ندوة: الشعر العربي المعاصر، أغسطس ١٩٨٨).

وفي رده القوى على فكرة «الإطار الثابت على مر التاريخ» - التي قالت بها اللجنة في بيانها - أوضح د. القط بجلاء مبين أن «الإطار في الشعر وفي أي فن آخر لا تفرضه تقاليد ثابتة على مر العصور، وإنما ينبع من عُرف عصر بعينه، وتفرضه طبيعة التجربة الشعرية وطريقة إدراك الشاعر لها، وخضوعه لسائر مقومات الحضارة في عصره. وكل تغير في هذه الحقائق لابد أن يفرض بالضرورة تغيرا في الصورة الفنية، أو ما تسميه اللجنة «الإطار». تلك هي «البديهية» الثابتة باستقراء تاريخ الفنون عند كل الأمم المتطورة الناهضة».

وعلى الرغم من هذا الموقف الناصع المضيء في مسألة الأشكال الفنية بوصفها تجسيدا لحاجات حضارية وإنسانية تتجدد من عصر إلى عصر، فإن هذه «البديهية الثابتة» لم تمنع د. القط - فيما بعد - من عدم تقبل الأشكال الشعرية الجديدة، ولم تمنعه من إنكار أن هذه الأشكال تفرضها طبيعة التجربة الشعرية وطريقة إدراك الشاعر لها وخضوعها لسائر مقومات الحضارة في عصره، حتى غدا يطالب (مثلما طالبت لجنة الشعر من قبل) بما

يشبه الإطار الثابت الذى قد تتغير الأفكار أو بعضها داخله، لكنه لا يتغير (وهو عنده، بالطبع، إطار حركة الشعر الحر).

ويبدو لى أن الحلقة المفقودة فى موقف ناقدنا د. القط - وأصحاب نفس نظرته من النقاد - بالقياس إلى كلامه السديد السابق، هى أنه لا يرى أن العصر قد اختلف عن العصر الذى صعدت فيه تجربة الشعر الحر، ومن ثم فهو لا يرى مسوغا يبرر بروز أشكال جديدة، وأن الحقائق التى استوجبت تغيرا فى الصورة الفنية إبان لحظة ظهور الشعر الحر لا تزال كما هى، بما لا يوجب تغيرا فى طبيعة التجربة الشعرية.

وهذا، بالضبط، ما يخالفه فيه الشعراء الجدد (خواطر فى فكر الشكل، حلمى سالم، أدب ونقد، نوفمبر ١٩٩٢).

وحول ربط اللجنة بين اللغة العربية وبين مجدنا القومى، أعلن د. القط: «إن مجد اللغة الذى تتحدث عنه اللجنة ليس شيئا جامدا محفوظا فى المعاجم ودواوين الشعر القديمة، وإنما هو ظاهرة حضارية تنمو وتتغير بنمو الحضارة وتغيرها، وتختلف مفاهيمها على مر العصور».

أما فكرة اللجنة حول ضرورة التعامل مع المستقر الثابت من الصورة الفنية، وتجاهلها للاتجاهات التى لم تستقر بعد، فقد صدها د. القط صدا مكينا، ينم عن حس عال بالتطور والتعاطف الحار مع الجديد، وعن إدراك لمسئولية المؤسسات والنقاد ومجمل الحياة الثقافية، فى رعاية التجارب المبشرة الخارجة عن المألوف، حتى تنمو ويشتد عودها وتصبح من الحقائق الأدبية الأكيدة.

وتساءل ناقدنا الكبير: «لا أدرى كيف ترى لجنة الشعر أن مهمتها هى مجرد المحافظة على القيم الثابتة؟ وكيف لا يكون من أهم غاياتها العمل على تطوير هذه القيم ورعاية المحاولات الجديدة بتوجيه ما تراه صالحا منها، ورفض ما تعتقد أنه نزوة عابرة رفضا قائما على التمحيص والدرس؟».

على أن الأطرف من ذلك كله أن د. القط ذكّر اللجنة - فى معرض دفعه لتهمة الغموض التى ألصقتها اللجنة بالشعر الحر - بجملة أبى تمام الشهيرة، حينما سأله سائل: لماذا لا تقول ما يُفهم؟ فرد أبو تمام: ولماذا لا تفهم ما يُقال؟

والواقع أن ذلك الدفاع الحار الذى واجه به د. القط بيان لجنة الشعر عام ١٩٦٤ هو نفسه - بتعديلات بسيطة راجعة إلى فارق ربع القرن وما جرت فيه من مياه - الدفاع الذى رفعه شعراء الحداثة الشباب أمام د. القط نفسه حينما صار مسئولا منذ عام ١٩٨٣ عن مجلة «إبداع»، وراح يتخذ تجاه شعرهم نفس موقف العقاد ولجنة الشعر من الشعر الحر، مع اختلافات طفيفة ترجع إلى الروح الكريمة لشخص د. القط، وإن تشابه موقفه الفكرى - إلى حد بعيد - مع الموقف الفكرى الذى جسده بيان لجنة الشعر قبل عشرين عاما من تولى د. القط مسئولية «إبداع».

و هكذا، فإن الدكتور القط (بعد عقدين من نقده السديد لمبدأ لجنة

الشعر فى الأخذ بالمستقر من الشعر و ترك الهامشى الذى لم تستقر تجاربه بعد) أعمل المبدأ نفسه فى تقييمه للتيار الجديد من شعر الحداثة، معتبرا إياه فرعا على أصل وهامشا على متن، وأنه لا ينبغى أن يروج - أكثر مما يسمح به للفرع والهامش - حتى لا تختلط المعايير وتضيع القيم الثابتة.

وإذا كان بيان لجنة الشعر ١٩٦٤ قد أدان الشعر الحر لأن به عوامل خارجة عن ثقافتنا الأصيلة وهويتنا النقية، متهما هذا الشعر «باتباع المؤثرات الأجنبية المعادية لعقيدتنا الإسلامية (بما يحمله هذا الاتهام من طعن مزدوج فى الوطنية والدين عند شعراء التجديد) فإن د. القط، ١٩٨٤ وما بعدها، قد انطلق من نفس الإدانة بتهمة التبعية للغرب، حينما قال - بلغة أكثر رقة - فى معرض نقده لشعراء الحداثة: «لابد أن يكون اتجاهنا نابعا من طبيعة حياتنا وواقعنا بكل ما فيه من مؤشرات، ولا ينبغى أن تكون التبعية هى المحرك الأول لإبداعنا»، مؤكدا أن هؤلاء الشباب من الشعراء قد «انطلقوا إلى كتابة المبهم والمزخرف، وإلى ما أسموه بقصيدة النثر، التى إذا قرأت ما فيها من هيستريا أصابتك الحساسية الجديدة، كما يقولون» (الشرق الأوسط، حوار مع د. القط، ١٩٨٦).

والحق أن التعاطف الجميل مع الجديد الذى أبداه د. القط عام ١٩٦٤ (حينما تساءل بحق عما يفعله الشباب الجدد إذا كانت المنابر موصدة أمامهم: هل ينشرون شعرهم فى نشرات خاصة يوزعونها على الناس؟) لم يمنعه من أن يتخذ موقف لجنة الشعر نفسه بعد ذلك، حينما تحققت نبوءته فى أخريات السبعينيات ومعظم الثمانينيات، عندما اضطر شعراء الحداثة إلى إصدار شعرهم وفكرهم الشعرى الجديد فى نشرات غير دورية ودواوين على نفقتهم الخاصة (مثل جماعتى إضاءة ٧٧، وأصوات، وغيرهما)، وبدلا من أن يرى د. القط أن ذلك هو رد الفعل الصحى على انسداد المنافذ أمام التجارب الجديدة - كما رأى سابقا - فإنه قد قرّع الظاهرة وأصحابها، متهما إياهم بأنهم غير أصلاء وغير مؤهلين للدخول الطبيعى فى الحياة الأدبية، وأنهم - بهذه النشرات والمجلات والمطبوعات - يحاولون التسلل إلى الأدب من الأبواب الخلفية (افتتاحية إضاءة ٧٧، العدد ١٢، ١٩٨٥).

بل إنه فى إشرافه على مجلة «إبداع» أخذ بنصيحة لجنة الشعر التى هاجمها فى حينها، فخصص لهذا «الهامش الحداثى» صفحات قليلة بالمجلة جعلها بابا منفردا أسماه «تجارب»، معزولا عن المتن الأصلى للشعر بالمجلة، يحتوى على تجارب من شعر الحداثة الذى لم يستقر ولم يدخل بعد فى إطار «الشعر» الذى يعرفه رئيس التحرير ويعترف به.

هكذا تشابه موقف د. القط مع موقف العقاد حينما دارت الدورة كاملة. لكن ذلك لا يعنى أن التطابق كان كاملا تاما، فقد تميز د. عبد القادر القط دائما بدماثة خلق وسماحة روح فرقتاه عن العقاد. كما أنه لم تكن لديه - قط - تلك

الروح الاستبدادية الواحدية التى كانت لدى العقاد، بل على العكس تمتع د. القط بروح ديمقراطية حقه واحترام عميق للرأى الآخر. ولعل اختراع باب «تجارب» فى مجلة «إبداع» - على الرغم من ملاحظاتنا السابقة عليه - دليل على تلك الروح الديمقراطية التى لم يشأ صاحبها أن يسيد رأيه فيما لا يتذوقه، فاختار أن ينشره - واضعا إياه موضع «التجارب» - مشيرا بذلك إشارة رامزة إلى أنه شخصيا لا يسيغ هذه التجارب: كناقد وكمتذوق.

وقد كان فى هذه «التجارب» كثير من قصائد «النثر» التى تسبب للدكتور «الفزع النقدى الجمالى» حيث «تصيبه هيستيريا هذه القصيدة بالحساسية الجديدة»، كما أشار - ساخرا - ذات مرة!

كما تجلت هذه الروح الديمقراطية والسماحة الفكرية والروحية فى رئاسته لمهرجان الإبداع الشعرى الأول (١٩٩٣) الذى سادت فيه قصيدة النثر سيادة شبه كاملة، وهو رئيس لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب (نفس موقع العقاد فيما سبق).

ثم هو - فى النهاية - يقول رأيا لا يرفع سيفا، يكتب رأيه ويدافع عنه حتى لو اختلفنا معه - ويقدمه باعتباره صاحب رؤية نقدية لا صاحب عصا الشعر، لأنه يعرف - كنا قد كبير - أن عصا الشعر ليس لها صاحب واحد وحيد مفرد.

* * *

فى افتتاحية العدد الأول من مجلة «إبداع» - يناير ١٩٨٣ - ساق الدكتور عبد القادر القط المعايير التى ستختار المجلة بمقتضاها ما تقدمه إلى قارئها، ولخص هذه المعايير فى ثلاثة هى: الجودة والابتكار والحداثة.

كما أوضح أن ثبات القيم وصلاحها - فى جملتها - لكل زمان ومكان فى الأدب والفن شىء «يخالف طبيعة التطور الحضارى والتغير الدائم فى المجتمع والفكر والوجدان البشرى».

وفى هذا السياق يؤكد د. القط أن «الحكم دائما على الجديد بمقدار موافقته أو مخالفته للقديم يغل طاقة المبدعين ويعوق خطوات التجديد، ويحول دون أن يتلقى الناس الإبداع المعاصر بالقبول، إذ يضعه موضع الشك والريبة. وهو إلى جانب هذا حكم بعيد عن منطق الأشياء، فما دام الجديد جديدا فإنه لابد أن يختلف بالضرورة عن القديم، وإن انطوى بالضرورة أيضا على امتداد له».

ويثبت د. القط منهجه المفصلى فى الحكم بقوله: «إن المعركة بين القديم والجديد امتحان لكل جديد وتمحيص له، لكنها لا ينبغى أن تدور فى جوهرها حول الكشف عما قد يكون فيه من امتداد لقيم القديم وتقاليده الموروثة أو ما يتضمن من انقطاع عن تلك القيم والتقاليد، بل ينبغى أن يكون مدارها حول طبيعة الجديد (فى ذاته) وهل نشأ من حاجة حقة إليه، وهل أرضى تلك الحاجة بما أبدع؟ ».

وعلى ذلك «فالجديد لابد - فى معظمه - أن يراعى طبيعة المجتمع ومرحلته الحضارية، فلا يكون كله «طليعيا» ينشد الجدة وإن أدى ذلك إلى قيام

القطيعة بينه وبين الناس».
ويمكن أن نلخص مذهب د. القط فى جملة واحدة هى: «خير التجريب الوسط».
وعلى ضوء هذا المعيار، فإن الشعر الجديد ـ عند د. القط ـ قد «جنح فى السنوات الأخيرة إلى ضروب من «الحذلقة» والغموض المغلق والتفلسف الظاهرى، والخضوع فى العبارة الشعرية لمجرد تداعى المعانى والألفاظ، ففقد فى كثير من نماذجه الوهج والتوتر الشعرى، وبالغ فى النثرية المقصودة وأكثر من استخدام الرخص العروضية واستحدث لنفسه رخصا خاصة».
هذه هى النظرية التى عمل بها د. القط فى قيادته لمجلة «إبداع». أما كيف يراعى الشعر طبيعة المجتمع؟ وما هى، أصلا، طبيعة المجتمع ومرحلته الحضارية؟ وهل حقق الشعر الجديد التوافق بينهما أم لم يحقق؟ فذلك كله متروك لرأيه وحده. وعلى ضوء رأيه يكون حكمه!
ولذلك، فإن الإبداع الذى «كله طليعى» كان نصيبه الرفض من الناقد الكبير أو النفى فى باب «تجارب». وهو نفى يريد به رئيس التحرير أن يبعد مسئوليته عن اختياره، وفى الوقت نفسه لا يريد أن يتحمل مسئولية رفضه كلية. فاختار هذا الحل الوسط: أن ينشره مبينا للقراء أنه لا يميل إليه ولا يعتبره شعرا حقيقيا (حتى لو كان فيه شعر لشاعر كبير راسخ مثل محمد عفيفى مطر، أو لشعراء بارزين مثل حسن طلب وعبد المنعم رمضان ومحمد بنيس وغيرهم).
والواقع أن هذا الحل لم يكن سيئا كله، فقد قدم هذا الباب نخبة من أهم قصائد التجريب فى الأعوام العشرين الأخيرة (لشعراء من كل التيارات)، حتى أن قطاعا كبيرا من القراء صار يتوجه مباشرة ـ حين يتلقى المجلة ـ إلى باب «تجارب» ليقينه أنه سيجد فى هذ الباب الشعر الجرىء المتجدد البعيد عن برودة الشعر الشرعى الموجود فى متن المجلة الرئيسى! بل صار بعض الشعراء التجريبيين أنفسهم يحزنون إذا نشر د. القط شعرهم فى متن المجلة الرسمى وليس فى باب «تجارب»، لأن ذلك كان معناه، بالنسبة لهم، أن قصيدتهم عادية مألوفة معتدلة، لا جديد فيها، ولا اجتراء.
وبعد ثمانية أعوام، أى فى عدد فبراير ١٩٩١، كتب د. القط الافتتاحية الأخيرة له فى قيادة «إبداع» قبل أن يتركها فى العدد التالى لقيادة الشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازى.
فى كلمته بعنوان «عود على بدء» قدم الناقد الكبير ما يشبه «كشف حساب» للمجلة فى عهده، مشيرا إلى أنه قد التقت على صفحاتها الأجيال والاتجاهات، وتجاور الحديث والطليعى والتجريبى. وأعلن د. القط سعادته بالأجيال الجديدة التى قدمها، إذ «لم أضق بمغامراتهم الفنية ولا باقتناعهم المسرف أحيانا بما يبدعون».
والطريف أن د. القط قد نشر فى هذه الافتتاحية نص الافتتاحية الأولى (يناير ١٩٨٣)، التى قدم فيها تصوره الكامل، ليرى القراء إلى أى مدى تحقق

هذا التصور.

ثم دافع القط عن سياسته فى هذه السنوات الثمانى، مشيرا إلى أنه قد تضاربت الآراء فى تلك السياسة تضاربا يعكس طبيعة الحياة الفكرية فى مجتمعنا العربى وما ينطوى عليه من مفارقات، فأخذ بعضهم على المجلة جمعها بين القديم الذين يرون فيه تخلفا لم يعد صالحا للبقاء، والجديد الذى ينبغى أن تكون المجلة خالصة له وحده. على حين رأى آخرون أنها تنحاز انحيازا ظاهرا إلى الجديد، ولا تتيح لنماذج الإبداع فى الصيغ التقليدية إلا أيسر النصيب»، مشيرا إلى أن هدف المجلة كان تقديم «صورة متكاملة الجوانب لأدب العصر على اختلاف اتجاهاته ومستوياته».

وفى دراسته الضافية «رؤية للشعر العربى المعاصر فى مصر» (إبداع، مارس ١٩٩٦) شرح د. القط كل آرائه فى الحالة الشعرية الراهنة، تلك التى كان ينشر الآراء حولها متفرقة فى افتتاحيات أو حوارات أو تعليقات قصيرة.

يرى د. القط أن شعراء الحداثة دائمو الغض من قدر غيرهم من رواد الشعر الحر، ولا يعترفون بتداخل المراحل الحضارية ولا ببعض امتداد للقديم فى الجديد، ولا باختلاف أذواق المتلقين، ويسمون إبداع الرواد «جاهلية الشعر الحر»، ويلحون على أن إبداعهم وحده هو الذى يمثل الإبداع الحديث.

وعند د. القط فإن شعر الحداثة يقوم على الارتداد عن الواقع الخارجى، ليرصد وجود الشاعر الداخلى فى اللاشعور وما يختزنه العقل الباطن من تجارب وذكريات. وهو ما يؤدى إلى «الغموض المغلق» الذى يأتى كثير منه على سبيل القصد إلى الإغراب أو التغطية على ضعف الموهبة.

ويشير الناقد الكبير إلى أن نقاد المناهج الحديثة أقروا فى نفوس الشعراء الجدد أن الشعر كامل الانقطاع عن العالم الخارجى حتى ليبلغ أن يكون «شفرة» يجتهد المتلقى فى حلها أو فك رموزها. وأن الغموض دائما قرين العمق، وأن الوضوح قرين السطحية. وهم يدعون تفجير اللغة، بينما غاية الشاعر المجدد فى كل عصر أن يحمل بعض الألفاظ دلالات جديدة، أو يضعها فى نسق مبتكر أو يولد منها مجازات غير مألوفة.

يقول د. القط: «وزاد من تلك القطيعة استعلاء الشعراء من المجددين والمجربين على المتلقين إلى حد إنكار وجودهم متعللين أيضا بمصطلح نقدى جديد يقول إن «النص يتعدد بتعدد قرائه»، وهو قول يفضى بالضرورة إلى إنكار الذوق العام لأبناء العصر الواحد ويلغى وجود المتلقى الذى يمثل فى صيغته المفردة جمع المتلقين ممن يضمهم الزمان والمكان».

ثم يأخذ عليهم «إنكار القيمة»، وأن الإفراط فى مسألة الجنس بتجاربهم لا تعدو أن تكون زهوا بالخروج المتحدى عن المألوف واقتحام المحرم، أو هو «أقرب إلى مراهقة جنسية» أفلتت من غرائز مكبوتة أو محبطة أو معقدة.

وأن قصيدة «النثر» أصبحت تكأة يتكئ عليها كل من تعتمل فى نفسه

بعض الخواطر أو بعض التأمل فى النفس والحياة والمجتمع ليصوغها فى كتابات لا تبلغ مبلغ الشعر ذى المستوى الرفيع ولا النثر الفنى ذى الطابع الشعرى، بحيث أصبحت مطية سهلة لكثير من غير ذوى المواهب، وممن تنقصهم الثقافة اللغوية والفنية.

ويعرض د. القط فكرة لامعة مؤداها أن قيمة الوزن لا تنبع من ذلك الإيقاع المطرد الذى تطرب له الأذن فحسب، بقدر ما تنبع من «المواجهة» بين موهبة الشاعر القدير وقيود الوزن فى لحظة الإبداع، وما تنتهى إليه هذه المواجهة عند الشاعر الموهوب - غير النظّام - من اختيار صيغة نهائية من بين خيارات عديدة، أى: المواجهة بين قيود الفن وقدرة الموهبة.

ويعود د. القط إلى فكرته الأثيرة القديمة (التأثر بالغرب)، مؤكدا أن أغلب وجوه التجديد فى شعر الحداثة وما يصاحبه من نقد هو فى معظمه أصداء مختلطة لاتجاهات حديثة فى الغرب.

ويختتم د. القط دراسته الجادة بنصيحة ثمينة هى «أن عطاءنا لن يكون أصيلا وكبيرا إلا إذا نبع من التحام حقيقى بين المبدعين ومحبى الأدب والفن، وإلا إذا راعى الشعراء حق المجتمع والمتلقين فى المتعة والاستجابة والقدر المعقول من التواصل بين الجانبين».

وليس من شك فى أن كثيرا من آراء د. القط هى آراء جديرة بالتأمل والوضع موضع الاعتبار الحق، بعيدا عن غلواء الحداثة التى انجُرف بعضنا إليها فى بعض الأوقات، لاسيما إذا صدرت هذه الآراء من ناقد كبير فى نزاهة الدكتور القط، وصاحب خبرة طويلة فى التذوق الصحى والفرز السليم ومؤازرة التيارات الجديدة فى الأدب. كما أنه من الواضح أن كثيرا من آراء الرجل قد دخلها قدر ملحوظ من الانفتاح والمرونة والسعة والتقبل، وهو ما يتجلى فى ابتعاده الدائم عن الإطلاق والجزم والحكم النهائى، باستخدامه تعبيرات مخففة من مثل «بعض» و «أغلب» و «كثير من» وغيرها من الصيغ التى تقلل من حديدية التقييم، ولاريب أنه - بهذه الدراسة الضافية - قد عرض رؤيته عرضا موسعا، ربما لأول مرة، فيما يتصل بالكتابات الجديدة فى السنوات الأخيرة.

ومع كل ذلك، ليسمح لنا د. القط أن نسوق بين يديه، بإيجاز، الملاحظات السريعة التالية:

(١) لقد ركز الناقد الكبير كل حديثه المتصل بـ «الشعر العربى المعاصر فى مصر» على أجيال الحداثة فيما بعد الرواد. ولعل ذلك يحمل إقرارا «ضمنيا» من الرجل بأن الشعر العربى المعاصر فى مصر ليس سوى تجارب أجيال الحداثة، وأن ما عداها لا يعدو أن يكون أشباحا هائمة.

٢) لم يتعرض د. القط لشعر الرواد (وما دار فى دائرته) بأية مؤاخذة، وكأن شعر الرواد هذا خلو من أية عيوب، وكأن كثيرا منه لم يقع فى التكرار وإعادة الإنتاج واجترار ما سبق. كما أنه لم يشر إلى أن القطيعة

الحاملة الآن بين الشعر والجمهور تسرى على شعر الرواد، « ثلما تسرى على شعر الحداثة، على السواء.

فهل يمكن أن نقارن - مثلا - بين جمهور عمرو دياب وبين جمهور صلاح عبدالصبور أو حجازى أو دنقل؟ على الرغم من أن هؤلاء الشعراء هم من التيار الأول فى الشعر المعاصر (الذى وصفه - فى مستهل دراسته - بأن شعراءه يشتركون فى ارتباطهم بقضايا العصر والمجتمع والمزاوجة بين هموم الذات وواقع الحياة العامة، وفى الحرص على أن يصل إبداعهم إلى دائرة واسعة من المتلقين!)

إن الشعر كله (بقديمه وحديثه وحداثيِّه) يعانى من أزمة كبيرة هى فى جانب رئيسى منها جزء من أزمة اتصال مجتمع بأسره، يتحول تحولات عاصفة بعيدا عن الأدب، عامة والشعر خاصة.

(٣) إن د. القط يبنى كل حديثه على الجانب السلبى فى الحداثة، صارفا النظر عن الجانب المضىء والصحى والإيجابى فى حركتها. ود. القط غنى عن أن يعرف أن ذلك الوجه السلبى موجود فى كل تجربة وفى كل حركة، وكان - ولا يزال - موجوداً فى حركة الشعر الحر نفسها، التى ركبها ضعاف الموهبة والهاربون من الشكل التقليدى والمدعون، والتى نعرف جميعا أنها - حركة الشعر الحر - قد صفّت نفسها فى أربعة أو خمسة شعراء (فى مصر) بينما ذهب العشرات (بل المئات) من مرتكبى التفعيلة وراكبى الموجة أدراج الرياح، لأنهم اتخذوا حركة الشعر الحر «مطية سهلة لكثير من غير ذوى المواهب، وممن تنقصهم الثقافة اللغوية والفنية».

إن النسبة الصحية الإيجابية من حركة الحداثة لا تحظى بأى اهتمام أو إضاءة من د. القط، حتى يستضىء شعراؤها - مهما كانوا القلة القليلة - بتنويراته المنيرة، فيستطيعون تطوير الطيب فى عملتهم وتجاوز الخبيث. ود. القط كان أجدر بالقيام بمثل ذلك التنوير لأنه هو الذى أخذ لجنة الشعر - قبل ربع قرن - على أنها لم تدرس هذا الشعر الجديد لتتبين فيه دوافع ظهوره ورواجه بين الشباب، و «تتلمس» ما قد يكون فيه من البذور الصالحة التى يمكن أن تنمو بالرعاية اولتوجيه».

(٤) يحصر الناقد الكبير حديثه على السنوات الأولى من شعر وفكر وسلوك شعراء الحداثة، غاضا النظر عن التطورات اللاحقة التى وقعت لتجربتهم الشعرية وآرائهم النقدية وسلوكهم الثقافى:

ذلك أن كثيرا من ملاحظات ومآخذ د. القط تنصب تقريبا على المرحلة الأولى المبكرة من شعر هؤلاء الحداثيين، وهى بالطبع مرحلة الصخب والعنف. وإذا خلصنا مواقف هؤلاء الحداثيين من حدة نبرتها - وخاصة فى البدايات - سنجد أنهم لم ينطلقوا من الغض من الشعراء الرواد، بل إن العكس هو الصحيح: فتقديرنا لصلاح عبد الصبور وحجازى ودنقل ومطر (وغيرهم من كبار الشعراء العرب) ظاهر فى كل

مناسبة، من غير أن يكون فى ذلك نفى للاختلاف فى الرأى أو فى الرؤية.

ولعلى أذكّر ناقدنا الكبير باحتفالنا بحجازى ومطر، وبالعدد الخاص الذى أصدرناه من «إضاءة ٧٧» عن أمل دنقل (١٩٨٣)، وبالملفات التى أنجزناها أو أسهمنا فيها عن رواد مثل: العقاد وزكى نجيب محمود وعبد الحميد الديب والسياب وإبراهيم ناجى ومحمود حسن إسماعيل وأدونيس وعبد الوهاب البياتى ونازك الملائكة وغيرهم كثيرين.

وأسمح لنفسى بأن أضع بين يدى د. القط قول كاتب هذه السطور (فى ختام دراسته «التجريب: قوس قزح» التى قدمها إلى مهرجان الشعر الثانى، نوفمبر ١٩٩٦):

«إذا كانت حركة الشعر الحر هى أول هزة جذرية فى عمود الشعر العربى التقليدى، فإن ذلك معناه أننا مازلنا نعيش - بصفة عامة - فى الإطار الواسع لهذه الهزة الجذرية، حتى وإن كنا - كشعراء الموجة الوسيطة من حركة التجريب المعاصرة - قد بدأنا فى أواخر السبعينيات طورا متقدما من أطوارها، يضيف إلى إنجازات رواد موجة الشعر الحر نقلات فنية وفكرية ملحوظة»، و «إن القوس الذى فتحته تجربة الشعر الحر لم يغلق بعد، فالألوان فيه تتعدد وتتقلب وتتجدد بدرجات متباينة».

(٥) ليس كل الشعر الحداثى مرتدا عن الواقع الخارجى، فضلا عن أن تصوير دخائل الذات ليس أمرا مناقضا للواقع الخارجى، لاسيما إذا كنا نرى أن «الذات» هى نموذج مصغر من الجماعة.

وحتى بالمعنى المباشر للواقع الخارجى، فليس الغالب الأعم من شعر محمد سليمان وعبد المنعم رمضان وماجد يوسف وحسن طلب ورفعت سلام ومحمد صالح وجمال القصاص وعماد أبو صالح وفاطمة قنديل وغيرهم مرتدا عن الواقع الخارجى إلى دخائل الذات وحدها. وتستطيع دراسة تطبيقية توضيح ذلك بجلاء. (ويمكن الرجوع فى تأكيد هذه الحقيقة إلى دراسات لنقاد كبار حول شعر بعض هؤلاء يتضح منها الإرتباط الوثيق بين هذا الشعر وبين واقعه الأعم. منها على سبيل المثال دراسات: صبرى حافظ وصلاح فضل وإدوار الخرط ومحمود أمين العالم وسيزا قاسم ومحمد عبد المطلب وجابر عصفور وأحمد عبد المعطى حجازى وآخرين.

(٦) إن الشعراء الحداثيين لا ينفذون وصايا أو تعليمات نقاد اللغة المحدثين. والواقع أن معظم - بل كل - ملاحظات د. القط على هؤلاء النقاد (الذين يغرقون فى الإحصاءات الكمية ويتجاهلون القيمة) هى نفس ملاحظاتنا بالتمام، ونحن نعانى منها مثلما يعانى د. القط، بل ربما كانت معاناتنا أشد، لأن الضرر يقع علينا مباشرة حينما تسوّى هذه الاتجاهات الكمية الوصفية المحايدة بين الغث والثمين، فى رصدها الإجرائى الإحصائى الذى لا يفرق بين الشعر الجميل والشعر الردىء.

وإذا كان النقاد المدمرون يقومون بهذه الأضرار البالغة، فماذا فعل النقاد الناضجون الصحيون البناءون؟

(٧) لم يقصد شاعر حداثى من

«تفجير اللغة» إلى نسفها بالديناميت.
إن المعنى الصحى الذى آمنا به فى مسألة تفجير اللغة هو نفسه المعنى الذى أشار إليه د. القط حيث «شحن اللغة بدلالات جديدة، ووضعها فى نسق مبتكر، وتوليد مجازات وعلاقات جديدة».

أما أولئك الشعراء الذين يتمسحون فى «تفجير اللغة» لتغطية الجهل والركاكة وفقر الأدوات الأساسية لامتلاك اللغة، فهم خارج قضيتنا، وينبغى أن يكونوا خارج قضية د. القط، وهو الناقد المخضرم الذى يستطيع أن يفرز الزائف من الأصيل.

(٨) أما أن «النص يتعدد بتعدد قرائه»، فلسنا نجد غضاضة ولا تجاوزا غير مساغ فى فكرة كهذه. إن النص الغنى الموحى هو الذى لا ينحصر فى معنى واحد وحيد، أو تأويل مبذول مباشر يسلم نفسه من اللقاء الأول، وإلا فإن النص سرعان ما سوف يموت.

وهذه الفكرة ليست اختراعا لشعراء الحداثة الجدد فقط، فقد اعتنقها كثير من رواد الشعر الحر الكبار، مثل صلاح عبد الصبور الذى قال: «لا تأخذ قصيدتى بسهولة فإن كتابتها لم تكن سهلة»، وأكد أن القصيدة التى تسلم نفسها منذ الوهلة الأولى قصيدة غير مبدعة.

(٩) فكرة «المواجهة» بين قيود الفن وقدرة الموهبة فكرة باهرة، لكن هذه المواجهة ليس من الحتم أن تتجلى فقط فى «مسألة الوزن» ـ كما يرى د. القط ـ فهناك فى العملية الإبداعية تجليات عديدة يمكن أن تظهر فيها فكرة المواجهة بين قيود الفن وقدرة الموهبة، مثل مسألة اللغة أو مسألة تجديد المجاز أو مسألة التكثيف أو مسألة رصد الواقع وغيرها من تحديات يمكن أن يقابلها الشاعر وتكون معركته هى التوفيق بين قيود الفن وقدرة الموهبة.

وهنا، فإن الدعوة إلى عدم الاهتمام الزائد بالوزن ليست بالضرورة هربا من هذه «المواجهة»، بقدر ما هى التماس لأنواع أخرى من المواجهة والتحدى والمعركة. ولعل ذهاب الشاعر الجدد إلى صنع قصيدة تخلو من العنصر الجبار الذى هو «الوزن» أن يكون نوعا باهرا من أنواع المواجهة، هو أشبه باللجوء إلى لزوم ما لا يلزم.

وعلى أية حال، فقد لنا مرارا فى مسألة الوزن وقصيدة النثر: إن خلو النص من الوزن ليس دليلا فى ذاته على الشعرية، كما أن امتلاء النص بالوزن ليس دليلا فى ذاته على الشعرية. فمناط الشعرية ليس فى انتفاء الوزن أو حضوره، بل هو فى الشعر نفسه.

(١٠) ونخلص، بعد كل ذلك، إلى دعوة د. القط لنا جميعا إلى أن نراعى حق المجتمع والمتلقين فى المتعة والاستجابة والقدر المعقول من التواصل بين الجانبين. وهى الدعوة التى نقدرها حق قدرها، ونحاول أن نحققها قدر المستطاع، حتى وإن استدركنا قائلين: نعم لابد أن نراعى حق المتلقين فى المتعة. لكن المتعة نفسها لها صور مختلفة. فالمتعة تتنوع، وتتطور بتطور العصور والمجتمعات والفنون.

* * *

الدكتور عبد القادر القط أب كبير من آبائنا. وليس صحيحا ما يشاع عن جيل الحداثة من أنه جيل يسعى لقتل الآباء، بل إننا نؤمن عميق الإيمان بأن من لا أب له لا وجود له، وأن الفن لا يولد «سفاحا».

قد نختلف مع الآباء، وقد نسعى إلى تجاوزهم (وهذا يسعدهم بلا شك) فننجح أو نفشل، لكننا فى كل حال نقدر جهدهم ونقوم على أساس من دورهم فى ارتياد طرق وعرة، لم يكن باستطاعتنا السير فيها ولا الوصول إلى غايات جديدة بها، ما لم يعبدوها لنا ويشقوا الطريق.

فى هذا الإطار فإن الدكتور القط أب كبير، نافح عن حركة الشعر الحر حينما كانت المنافحة عنها تجلب لأصحابها تهمة الغض من تراثنا ومقدساتنا، وتجلب تهمة العمالة ونقص الوطنية وهدم ركائز الأمة. أب نحبه كثيرا، ونشاكسه كثيرا. لكننا دائما نحترمه، ونحترم احترامه لنفسه وللآخرين، ونحترم سعة صدره ورفعة أدائه الكريم.

كل سنة وأنت طيب يا دكتور القط.

* * *



بيلوجرافيا

أعمال د. القط

مؤلفات:

ذكريات شباب" ديوان شعر" - مفهوم الشعر عند العرب" رسالة دكتوراه باللغة الإنجليزية، ترجمها إلى العربية الدكتور عبد الحميد القط" - فى الأدب المصرى المعاصر -فى الأدب العربى الحديث- قضايا ومواقف- فن المسرحية- فن الترجمة- الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر- فى الشعر الإسلامى والأموى- الكلمة والصورة.

- بحوث ومقالات كثيرة فى المجلات المتخصصة، منها النقد العربى القديم والمنهجية (مجلة فصول ابريل ١٩٨٣) - حركات التجديد فى الشعر العباسى (الكتاب التذكارى لبلوغ طه حسين سن السبعين).

الترجمات

هاملت- ريتشارد الثالث- بريكليس (شكسبير) - الطلقة الأخيرة «مجموعة قصص قصيرة للشاعر الروسى بوشكين»-



جسر سان لويس ريى «رواية للكاتب الأمريكى ثورنتون وايلدر»- تشيكوف «للكاتب الروسى يرميلوف- بالاشتراك مع الأستاذ فؤاد كامل»- صيف ودخان «مسرحية للكاتب الأمريكى تنيسى وليامز» الابن الضال «مسرحية للكاتب الأمريكى جاك ريتشارد سون»- أجمل أيام حياتك «للكاتب الأمريكى وليام سارويان».

سيرة حياة

ولد فى إبريل ١٩١٦ بقرية الشرقية مركز بلقاس - محافظة الدقهلية.

نال شهادة "البكالوريا" من المدرسة التوفيقية الثانوية عام ١٩٣٤ وتخرج فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب- جامعة القاهرة عام ١٩٣٨. عمل أمينا بمكتبة جامعة القاهرة منذ تخرجه حتى عام ١٩٤٥ حين سافر فى بعثة إلى لندن لنيل درجة الدكتوراة.

عين بعد عودته من البعثة عام ١٩٥٠ مدرسا بكلية الآداب- جامعة عين شمس وكان رئيسا لقسم اللغة العربية بها وعميدا للكلية. كان أستاذا ورئيسا لقسم اللغة العربية بجامعة بيروت العربية.

رأس تحرير مجلات أدبية أربع هى على التوالى:

(١) الشعر ١٩٦٤-١٩٦٥

(٢) المسرح ١٩٦٧- ١٩٦٨

(٣) المجلة ١٩٧٠ - ١٩٧٣

(٤) إبداع ١٩٨٣- ١٩٩٢

يعمل أستاذا متفرغا بكلية الآداب - جامعة عين شمس.



قصة

المطلقات فى الأرض والأرامل

محمد عبد السلام العمرى

استطاعوا اكتساب خبرات مستحدثة نتيجة للتفكير العميق المتأمل والهادئ فى الحفاظ على نسائهم بعيداً عن تأثيرالتيارات والعادات والتقاليد الواردة من كل أنحاء العالم، كان شرف نسائهم هو العامل المحرك لأبتكار وسائل حماية جديدة بطرق غير تقليدية، غير راغبين فى الاعتراف بأنها شريكة مساوية وعقل ناضج وإراده قادرة.

وكان من نتيجة تراكم الثروة إشباع الاحتياجات والرغبات جميعاً، ولم يبق إلا النساء، المحرك الأول قبل الدين على قيام وتمساك وشرعية المجتمع، لذا فإن استمتاعهم بنسائهم جعلهم موقنين أن النجاح الحقيقى لأى رجل هو فى استحواذ القدر الأكبر منهن فى صور شتى ، فتعددت الزيجات كثيراً، وملك كل رجل أربع نساء، وجمعا غفيراً من الجوارى والخادمات الفلبينيات فى أغلبهن.

استطاع كل رجل أن يتزوج المرأة التى يرغبها، وحيث أن رغبات الرجال لا تنتهى فكثر الطلاق، وواجه المجتمع إثر هجمة الطلاق تلك نساء كثيرات مطلقات فى سن صغيرة أصبحن يشكلن خوفاً دائماً، ورعباً لنساء أخريات، إذ استطاع البعض منهن الاستحواذ على رجال أخرين، وهكذا.

تكونت جمعيات مقاومة المطلقات وعزلهن، ترأستها إحدى الشخصيات النسائية المشهورة ذات النفوذ الواسع والثراء العريض والجمال الفائق.

فى إحدى الاجتماعات أبدت كل واحدة خوفها من مطلقة ما، أشارت واحدة منهن إلى الأرامل أيضاً.

اتخذت الإجراءات اللازمة لعزل الفئتين عن المجتمع، اقترحت رئيسة الجمعية اقتراحاً استحسنه الجميع، نال الموافقة،

أضفت عليه الصفة الرسمية قوة نفوذ هذه السيدة.

وقعوا جميعاً على طلب أشاروا فيه إلى ضرورة تخصيص حى سكنى خاص بالأرامل والمطلقات.

يحكى الشيخ هذا الكلام، لا يصدق عمرو الشرنوبي، يحكى عن حى مغلق لا يدخله إلا النساء، محاصر بأسوار عالية الارتفاع وبوابات حديدية ضخمة ، تفتح إلى الخارج، يحرسها خصيان، ينامان خارج الأسوار.

بدا الحى قلعة محكمة البناء ومحصنة، لم يعرف أحد به، إلا بعد الانتهاء من إقامة هذا السور حول المساحات الشاسعة لتوسعاته المزمع إنشاؤها.

ازداد رعب المتزوجات من المطلقات عندما علموا بعد إعلان إحصائية التعداد الأولى أن نسبة الرجال إلى النساء لا تتعدى ١:٥ بدت حقيقة نسبة مذهلة غير عادلة أيضاً، لأنه بالإضافة لتعدد زواج الرجل وكسر حدة مله فسيبقى عدد بلا حصر من المطلقات وقليل من الأرامل.

وكان قد ترتب على رغبات البنات فى تكملة دراستهن زيادة حالات العنوسة، وقاومت الجمعية إشهار رابطة أطلق عليها لجنة زواج الوطنيات، مهمتها توفير الرجال للنساء العوانس والمطلقات والأرامل، حيث أن أكثر النساء خطورة عادة ما تكون المطلقة، تحس بغبن لا حدود له، يدفعها إلى محاولات مستميتة لا تهدأ حتى تحصل على زوج لتثبت جدارتها وأحقيتها وأن الطلاق لم يكن بسببها، عادة ينجح زواجها الثاني، تعرف كيف تحافظ على الزوج الجديد، بكل وسيلة.

لذا فإن النساء حاربن هذه الرابطة محاربة مستميتة، إلى أن تدخل أولو الأمر وأجهزة الأمر بالمعروف، والنهى عن المنكر، أثبتوا حسب الشرع أحقية هذه الفئات فى حياة طبيعية ، لكنهم فى الوقت نفسه وافقوا على إنشاء الحى وبدا من إصرارهن أنهن قررن مقاومة القهر بالأرامل.

*****

كانت آمال محور أحاديث عائلة الشريف، وعمرو محور أحاديثها ، تحب الاستماع إلى سيرته وإلى حبه للعمل، لا يهدأ ولا يفتر حماسه ، دائم التفكير فى أعماله ، وقد عرضوا على آمال أكثر من رجل وطني، رفضها كان قاطعاً، فالأغلب قد تجاوز العمر الذى يستطيعان فيه الاستمتاع ببعضهما، والأخذ ببهجة الحياة والمعرفة، جاءها رجال متزوجون بواحدة أو أكثر، الشباب الذى فى عمرها أو أكبر قليلاً غير ناضج أو مستهتر، تنقصه الخبرة والتجربة وغير مثقف، هناك بالطبع من يستحقها، لكن أين هو، متى تضعه الصدفة فى طريقها؟ هل تسمح التقاليد بالتعارف؟

هل تتزوج أم تدخل دائرة العوانس، وتأتى من لاهور لتسكن حى المطلقات والأرامل، وما يستجد من أسماء، وأحست كم كان ثقيلا الزمن الضائع ، وكم يكلفها بقاؤها على قيد الحياة من جهد، وكم من الزمن يلزمها لتحب رجلها كما يشاء الله.

لذا كانت اسئلتها الكثيرة عن عائلة عمرو الشرنوبى وتعدد الزواج فيها، كانت تحب أن تسمع أخباره، لاحظ ذلك الشريف وعماد وزكي. قال الشريف ذات مرة، ممنوع زواج الوطنيات من أجانب، قالت فوراً: هل هناك نص فى القرآن يمنع زواج الوطنية من مصرى؟

*****

لا يعرف عمرو أية معلومات ولا خلفية ما يحدث لصالحه، ولعدم خبرته ولعدم معرفته بقيمة نفسه، لذا فإن بحثه عن آمال لا يهدأ ، أما هى فقد كانت مطمئنة إلى أنه لا يستطيع أن يقيم علاقات أخرى مع نساء غيرها فى هذه البلاد، حيث يأخذك وقت العمل فيها فلا تفيق، لم تخف أمانى لأنها قررت أن تستخدمها وأن تعتمد عليها، تكررت زيارات أمانى لآمال،

وقد بدأت خطتها حين قررت الابتعاد عنه لفترة ، لتعرف مدى حاجته لها، وأماني قررت أن توطد علاقتها بآمال، بهذه العائلة الكبيرة، أغلبها من بنات صغيرات السن، تراود خضر فكرة يود أن يطرحها على بساط البحث مع أماني في سهرة حب عائلية، قررت أن تنفذ خطته، تعرف عناده وإصراره، ستؤيده وستوافقه فوراً كعادتها، إذ تعددت أفكاره ومشاريعه في الشهور الأخيرة.

في إحدى الجلسات الخاصة في جناح آمال صدح صوت جليم وشدا، استمتعا بأغنية صافيني مرة، وهي عن رغبة صادقة تستمع، الصوت واهن وناعم يرقى إلى مستوى الحلم، الجناح واسع ونظيف، ألوانه البيضاء تضفي الصفاء وراحة السريرة، في قميص نوم شيفون رقيق ونسيمي، تود آمال أن تعرف المزيد من أماني عن عمرو ، فقد انقطعت عن المكتب أو كادت ، قررت أماني الاستفادة المطلقة وأن تخبرها بأي شيء يخصه.

لاحظت فور دخولها وخلع عباءتها أن أظافر أصابع أقدام آمال جميلة، لكنها في حاجة إلى تنعيم ، وإلى وضع لون جميل من المانكير "مثل هذا" أعدته سلفاً في حقيبتها ضمن خطتها.

مدت آمال ساقها اليمني، ملست ربلة ساقها الطرية والدافئة بيدها اليسرى برقة ونعومة أرعشت جسدا آمال، نظرت إليها من بين جفون غائمة ونائمة وهي تنعم لها أظافر قدمها الأخرى اقترحت عليها أن تضع هذا اللون الفضي من المانكير، قالت: ستبدو أقدامك أجمل من أقدام كانديس برجن، آمال تشاهد كل الأفلام الجديدة في قاعة العرض الخاص ، تزداد الرعشة في جسد آمال كلما قربت أماني منها أكثر.

تمسك أصابع يدها ، تنظف لها أظافرها ، تسويها بمقص صغير، تنعمها بمبرد تضع لونين مرسومين بدقة، قلب وردي محاط بلون فضي في مساحة ظفر الأصبع.

تذهل آمال بإمكانيات أماني اللا محدودة، أخذت على عاتقها تهيأتها عندما ترغب في الخروج، عليك فقط أن تتصلي بي، لن يستطيع أحد أن يمنعني.

عرفت آمال مانيكير وباديكير من نوع آخر، تنظف شعر السيقان والأذرع والإبط تنظف الوجه، وأعلى الشفة، الروج والمساحيق، والآي لاينر، الأزرق، الأحمر، الرموش والشادو، تعرف كل شيء يجعل الأنثى طاغية جنسية لا تقاوم.

أثناء ذلك تنعى أماني وترثى ميلة بختها مع زوجها الذي لا يهتم بفورة جسدها رغم أنها عروسة، نظرت إليها آمال مستغربة ، فتحت بلوزتها عن صدر دموي مثير منتصب هائج، اقتربت أكثر من آمال، هدهدتها بيدها وبعطف.

*****

اتفقتا على كل شيء مقابل مرتب شهري يعادل مرتبها من المكتب، تأتي أماني أربع مرات في الشهر، في الوقت الذي تحدده آمال، وإذا استجدت زيارة لها مقابل مادي، ملابس وأطعمة وأحذية.

تغاضى الشريف عن تغيب أماني، عرف مواعيدها الأساسية التي تزور فيها آمال، رتب ونظم وعمل الاحتياطيات اللازمة.

اعترض خضر، لا حول ولا قوة ، يهجم على أماني أثناء قدومها إلى المنزل الجديد الخاص بهما، فاتحا حقيبة يدها، والحقيبة الكبرى الأخرى التي لازمتها، رسخت أماني بمرور الأيام أقدامها، فلم يستطيعوا الاستغناء عنها ازدحمت مواعيدها، تفرغت الفترة المسائية بموافقة الشيخ لعملية تهذيب وتجميل وراحة العائلة.

اختلفت مع خضر على دخلها ، فأصرت على اقتسام المصروفات بالنصف، لا تقترب من شيء يخصني، فذهل الذي لم يتوقع، انتفض واقفاً خابطا رأسه في الحائط، ذليلا وخانعاً، صوته خافت، تكاد تسقط نظارته عن عينه، كذا يا أماني.. معقول يا أماني، قررت ونفذت، ثم أشارت

إلى غرف المنزل الكثيرة، أمرته باختيار غرفة له حتى تستطيع أن تنام بشكل جيد، لأن شخيره لا يطاق فى إحدى خلواتها مع نفسها استطاعت أن تقيم الهدايا والأجور والأموال التى لديها، فوجدتها مبلغا ضخماً تستطيع أن تفتح به أحد المشاريع الاستثمارية المقترحة التى تغزو مصر الآن، خضر فى ذهنها ، تستطيع أن تساعده بجبر خاطر الشيخ فيه، حتى يسند إليه إدارة الفرع الجديد من الشركة.

*****

لم يتوقع ما حدث له، لا يصدق حتى الآن ما يسمى بحي الأرامل والمطلقات، ولا يعرف أيضاً أنه تحت حصار حديدي، ومن الذى سمح به، فى تحقيق صحفى واكب إنشاء الحى صرح وكيل البلدية بأنه لم يكن مقصوداً إنشاؤه، الذى حدث، أنهن قدمن عدة طلبات فى أوقات متقاربة، لذا فإن الصدفة وحدها هى التى خلقت هذا التجمع.

تساءل الصحفى ، بالله عليكم هل هذا تبرير مقبول؟ لم يقرأوا اسم الصحفى بعد ذلك.

كان الموقع بعيداً ومنعزلا ، فبعد المحجر الصحى توجد رمال وجبال متدرجة من الارتفاعات ومنخفضة أيضاً فى أماكن أخري ، كثبان رملية، متاهات صحراوية حتى الأفق.

عرف بعد مدة زمنية طويلة من خلال استقصاء آمال، أن المكان اشتركت فى اختياره عدة جهات دينية ورسيمة، الشرط الأساسى الأول توفير الأمن والعزلة، راودته فكرة مشاهدة الحى قبل سفره، لكنه أبعدها عن ذهنه، فمن غير المعقول أو المستطاع مشاهدته، لأن احتياطاته الأمنية فاقت مراقبة الأجانب، فلم يوضع ولم يسجل ضمن أحياء المدينة المرسومة على خرائط التخطيط الميداني.

تأتيه أخبار الحى والمحاولات الفاشلة والعقيمة للشباب المراهق الذى يحاول الاقتراب منه، حكى كثيرا عماد منذ بدء قدومه عن هذا.

الذى لم يخطر على ذهنه ، ولم يتطرق إلى التفكير فيه حدث فعلا، كانت آمال قد استمعت كثيرا لإخواتها وإلى مغامراتهم المتكررة مع أصدقائهم، استمعت أيضاً إلى حديث عابر بين عماد وزكى عن حى الأرامل وعمرو فانتفضت، قال عماد: إنه غير مصدق حتى هذه اللحظة أن يكون هنا حى بهذا الاسم، عقب زكى: الرجّال ما يدري.

قررت آمال تلك اللحظة أن تنهى مقاطعتها التى طالت أكثر من اللازم وتنهى فترة تعذيبه التى لمسها الجميع، والتى أضحى فيها مشتتا، أحست أن عواطفه صادقة.

كان وقع مفاجأة زيارتها ساحقاً، وجاءته أسئلة كثيرة خاف منها على ضياع الوقت لم تعطه الفرصة ليستمع ، ولم يأخذ فرصته ليتمعن خلق أمانى الجديد، ذهل الذى رأى بترت تمعنه وتأتيه وهدوءه اشتعلا حتى كاد يحرقان الفيلا والمدينة، أرادها صامتة حتى يستمتع، أجبرها أن تعطيه على صدغه قلمين كتم، أية أنثى هذه، أى صحارى أنبتت هذا الإعصار الأنثوي، لم يهدءا زمناً، بالروعة جمال الحياة، توقفت يده المترددة المرتعشة على خدها ببطء، مرت على شفتيها وعينيها كما لو كان يحاول التعرف عليها لأول مرة، دغدغتها بخجل. أنفاسها تتردد بشدة ، ترتعد كأنها تقوم بجهد فوق طاقتها، وعرف أن النجاح فن السعادة، وهى تعطيه جاتوها بالكريمة قالت له واضعة ساقاً على الأخرى ظاهرة من بين روب أسود شفيف: لماذا لم تسأل عني؟.. لم يتكلم .. لماذا لم تحاول مجرد محاولة؟ وعندما واصل صمته قالت: أعرف أنك كنت تبتعد لتعيد تنظيم عقلك. ثم بعد فترة: إن إحدى صديقاتى وجهت إلى دعوة، هل ترغب فى أن تذهب معى لزيارتها؟.

ذهل عمرو إلى حد البلاهة من هذه التطورات التى تلاحقة والتى لم يتوقعها،

كيف سيذهب إلى زيارة إحدى زميلاتها، وبأى صفة؟ وفى هذا البلد؟ ذهوله تساؤلات مقلقة، إلى أين تأخذه هذه العلاقة المتوحشة، وضع نصب عينيه أنه فى بلاد لا تسفر فيها المرأة عن وجهها والمستقبل إلى أمد لا نهائى يشى بذلك.

كيف واتتها جرأة أن تعرض مثل هذا العرض، لا يوجد ارتباط رسمى ولن توافق عليه العائلة والبلاد، ولن يتوقع أن يستقبله أحد من عائلة زميلتها أو يرحبون به، أو ترحب به زميلتها نفسها.

تخبطت اسئلة عدة، حائرة فى رأسه، أنقذته منها، ولأنها تعرف ما يدور بخلده الآن ففوا أن فغرفاه مندهشا وضعت فيه سيجارة وأشعلتها.

أدرك براحة أنها شاغلته ، وأن كلامها ليس جديا وعندما بات هذا يقينا أكدت أنها إذا قالت فعلت، بل ستريه مالا عين رأت فى هذه البلاد، واصلت : استمعت بالصدفة إلى رغبتك فى مشاهدة حى المطلقات والأرامل، ارتج عليه القول، صمت حتى انقطعت أنفاسه، لم ينطق مندهشاً ومذهولاً، ما الذى تفكر فيه هذه الأنثى الطاغية، الجبارة؟ هذه الجميلة الخرافية الجرأة، هذه البدوية الدفء، هذا الأبيض الغلاب حمال الروائح والارتجاجات تلك التى تاه فى مدخلها الضيق، راجيا كلما رآها أن تدخله مدخلاً ضيقاً حتى يصعد بالألم ، ما الذى دعاها إلى التفكير فى هذا؟ هل اعتقدت أن رغبته فى المطلق تفوقت على رغبته فيها؟ أم اعتقدت أنه يريد أن يرى عادات وتقاليد هؤلاء المطلقات أم أن اعتقادها انصب على رغبته فى معرفة هذا المجهول الذى يبدو غير معقول ولا يصدق أم أن رغبته كمعمارى فى مشاهدة مستعمرة المطلقات هو الذى سيطر وقرر؟.

هى إذن تريد أن تريه كل شىء من خلالها حتى يتم حصاره، تساءل عن كيفية الدخول، ضحكت ووضعت عليها ملاءتها ، أدرك أن ذلك يحدث هنا وبكثرة وزيارات الرجال المتعددة للنساء جائزة ما دام قد لبس هذه العباءة وتنقب، وسمع كثيراً عن حوادث مثل هذه.

هل يمنعه الخوف من تحقيق رغبته، وما موقف آمال إذا واصل رفضه، العباءة فى مجملها باعثه على الخوف والرهبة لم يرتح مطلقا لمشاهدتها منذ نزوله من الطائرة، ولم يدرك أنها مع الأيام أصبحت من المقومات الأساسية فى الملابس المصرية لها أسواقها التجارية الكاملة.

بدت له التجربة أجرأ من قدرته على تخيلها، انتابه قلق مضن تخطى ما يفيض عن شجاعته ورغبته فى مشاهدة هذا الحى، الذى تخيله منذ سمع به أكثر من مرة، أرادت أن تجبره بإيلامه على مشاهدته، اختارت نوعا من استفزاز يرفضه، فيحفزه ذلك على مشاهدة الحى، قال لها إنك فى بيتى الآن فما الذى يخيفنى أكثر من هذا؟ بدت بسماعها لرده نادمة على إيلامه هذا الذى لا يرضى به ولا يقبله، هدهدته قليلا، فرأها مثيرة ثانية، سألها عن هذه التسريحة الجديدة وشعرها الذى كان شالا يلف دهشته ووحشية ليله، ويطمئنه إلى أن يأتى يوم جديد.

عرف أن أمانى تزورها، وأنهم تعاقدوا معها على القيام بهذه النوعية من التجميل، شرطها الوحيد أن لا يقول لأمانى شيئا، أو يبدى ما يثير فزعها.

تذكر أن خضر بدا واثقا من نفسه أو هكذا يظهر، فأبدى اقتراحات ورغبات للشيخ أمامه، واكتملت الصورة باختيار الشيخ له مسئولا عن فرع "الموكيت".

* * *

بموافقته انتابت السعادة كليهما، بدا الخطيط لهذه الزيارة بشىء من التردد من جانبه، كلما تقدم خطوة توقف متراجعا ومتأنيا، لا يفكر فى هؤلاء الذين يقومون بحراسة الحى أو الشرطة أو غيره، لأن اكتشافه لن يأتى إلا مصادفة بحتة، هؤلاء لا يجرؤن أن يوقفوا سيارتهما أو يطلبوا

تابعية أو جواز سفر، تفكيره كله فى آمال استبعد أن تقول لأبيها أو لأخوتها، تشكك أن تبلغ عنه، استبعد هذا الخاطر على الفور.

كانت سعيدة أن يقبل دعوتها، فاقت سعادته، وفى ذهنها يوما أن تسترجع هذا اليوم ضمن ذكرياتها أيام الشباب، قررت أن يكون الرجل زوجها، ستتزوجه وتذهب به إلى مصر، وستذهب إلى مصر وتتزوجه، سيذهب هو إليها فى لاهور ويتزوجها، عليها أن تعمل جاهدة على تأكيد عدم قدرته على الاستغناء عنها، ستبهره وتقلقه، وتقض مضجعه، سيطول ليله وسيطول نهاره، لن تترك له ذرة للتفكير فى شىء آخر سواها، حتى عمله، وضمن خطتها أن تجعل هذه الفيلا مكانا للخلق له جاذبية تغرى بالجنون ورغم أن تردده القليل المشوب بشىء من الخوف كان باديا، إلا انه كان حريصا على ألا تسئ الظن به.

لا تعرف أن الدخول إلى هذا الحى يتطلب تصريحا من الجهات الرسمية الأمنية المشرفة. قبل الاستعداد والانطلاق اتفقا على كل شىء ، عملت هى الاستعدادات اللازمة والكاملة، لم تنس شيئا، أحضرته له عباءة سوداء لائقة به وجديدة، حريرية ملمسها ناعم، جوانتى أسود حتى لا يظهر شعر يديه الغزير، تحت العباءة بنطلون أسود استرتيتش بدا فى البروفة كأنه قطعة من ليل كالح السواد، ومن تحت النقاب بدت نظارته الفرنسية الأنيقة تغطى عينيه وما تبقى بظلال رمادية شديدة الرهافة، قالت: هيا استعد.

اتصلت بصديقتها تليفونيا أنا وصديقة جديدة فى الطريق إليك، سألتها من الطرف الآخر، من تكون هذه؟ قالت: إنك لا تعرفينها، فقالت من عائلة من؟ ردت بضيق.. ليش كثرة الأسئلة ، عندما تأتى إليك ستعرفينها.

أبدى عماد فرحة لا توصف عندما قالت له آمال: أبغاك يا بعد قلبى توصلنى مشوار، فقال زين، ما يخالف، وين تروحين؟ قالت: حى الأرامل، انفرجت أساريَره وانتفخت، ثم انفجر فى ضحكة فاجرة، والله هذا ما أبغاه، والله هذا ما أبغاه، قالت له وهى بعد مأخوذة، هدى.. هدى يا بعد عيونى، ممنوع دخول الرجاجيل، فقال: متى تروحين؟ قالت: قريب العصر ستأتى لى صديقة، ثم نتحرك، قال لها وهو يدخن سيجارة ويعدل غترته من هى؟ قالت : إنها زميلة من طب لاهور وهى وطنية، قال ما حكيتى عنها قبل الآن، فقالت الظروف ماسمحت، فقال هى جميلة مثلك يا آمال، فقالت: هى والله أجمل بكثير.

تحرك عمرو بحذر من فيلته، أشار بعد مسافة إلى تاكسى فوقف، أعطاه العنوان مكتوبا، يعرف القصر وشكله الخارجى، ابتعد به السائق عن المكان، لف به كثيرا ناظرا إلى مرآته، أبدى ضيقا وتأففا من تحت النقاب، اتجه السائق إلى القصر مباشرة.

أخذ عماد بهذا الجسد الذى بان رشيقا ، لم ينطق بكلمة، تحتضن آمال صديقتها، ويقبلان بعضهما البعض أكثر من مرة وعلى مبدعة من إحدى الشرفات ذات الفتحات اللامرئية، ومن خلال مشربيات الضيق والتنفس ينظر عماد إلى صديقة أخته التى بدت أطول منها كثيرا وأشد رشاقة، وأكثر أنوثة ودلعا.

اتجهتا إلى السيارة مباشرة، أخذ عماد يعدل من غترته وعقاله، يثنى أطرافها ويضعها فوق بعضها البعض أعلى رأسه، عمرو ازداد رعبا، يقف قلبه عدة مرات، وتنفسه كثير، لاحظ أن آمال تجلس خلف عماد مباشرة بعد أن أدخلته من الباب الآخر، شم روائح عطور باهظة تنبعث من عماد، يعدل كل فترة من غترته، ينظر فى مرآة سيارته فلا يجد إلا رمالا وجبالا تحيطه، وكلما أوغل يرى المسافة تزداد بعدا، يعرف الطريق الذى ارتاده كثيرا، ولم يتمكن هو أو غيره من اجتياز نقطة

المراقبة الأولى قبل الآن، وصل إليها، خرج الحرس البدوى قائلا: تابعيتك ياحرمه أعطته أمال الجواز، نظر فيها بتمعن هز رأسه، محركا سواكه، مؤمنا وموافقا، هيه.. هيه تابعية المرة الثانية، ردت آمال مايكفيك تابعية، واقف ليش تبحلق، ماشفت ناس، اجتازوا ثلاث نقاط تفتيش أخرى، أحس عماد لوهلة بقلق ما، ولقد أحست أمال بقلقه فعالجته: رجال مايستحى ، كله تطق عنيه.

صمم الحى ليكون له امتداد عمرانى من عدة جهات، وأن لا يصل إليه امتداد المدينة أو العابثون ، حوصر حصارا محكما من الجهات الأصلية، موضوعا فى قلب الجبال والمغارات إضافة إلى تلك الطائرات العمودية التى ما تفتأ أن تمر، ورديه إثر الأخرى.

تخطت نظرات عماد الأسوار العالية إلى المنازل المغلقة، بلا نوافذ أو شرفات مخترقا إياها إلى المجهول، لا يستطيع أن يتوقف لحظة أمام أى بوابة، لا تترك له نظرات الحرس البدوى وجهامة وجوههم فرصة النظر بإمعان، توقفت السيارة أمام بوابة ضخمة، أسوار عالية من حجر بازلت أسود، طبيعية سطحها المدبب يثير الخوف والتردد، البوابة عالية عن السور، ذات سمك غير متعارف عليه، محزمة بعلامة إكس الحديدية المجلفة السوداء، ترجلتا تحمل كل واحدة حقيبتها، على أحد جوانبها كشك حرس دائرى يستمع من فيه وهو جالس إلى اسم الزائرة واسم المضيفة، يضغط أحد الأجراس فيفتح الباب اتوماتيكيا، ناولهما تصريح الدخول.

أراد عماد الدخول بسيارته ، وضع الحارس يده على مسدسه فارتد فزعا، وقفتا أمام حارس آخر جالسا إلى ماصة، استقصى عن كل شىءعائلتها، زملتها، ليش ترغب فى الزيارة، ما هو الداعى وماهو الهدف، هل هى أرملة أم مطلقة، وايش تبغى من الزيارة؟ مدة الزيارة ساعتان، وهما تدخلان نظر عماد إلى أمال، وإلى زميلتها، لم تنطق بكلمة واحدة منذ رآها، أمرها محير حقا، وطريقة مشيتها مرتبكة، لا تدعو إلى الطمانينة.

أسئلة تدق رأسه دقا، أجلها إلى حين الانفراد بآمال، قالت له: يا أخى ما تستحى، أنت ماتعرف أنها مطلقة جديدة، جاءت لتتعرف على الأحوال هنا، أهلها بلغوا عنها، وهم يطلبونها كل يوم.

عدل عماد من سيارته، إلى أن تمكن من وضع يسمح له بالانطلاق والعودة، ينظر إلى الخلاء المحيط إلى المدى البعيد ، تجوب نظراته جبالا وكثبانا، وأماكن أخرى كثيرة مخاتلة، وغير آمنة، يرى بنظارته ثعابين رملية، وحيات، وعقارب، وزواحف لا يعرف لها أسماء، تجوب المكان بأعداد مهولة، تقترب من الطريق المرصوف، ثم تبتعد عنه آمنة، قادمة وذاهبة فى هدوء ووداعة وتأن، حتى تنقض بلا رحمة على ضحاياها، أحس أن مجيئه كان مغامرة صعبة، وأنها رحلة شاقة وطويلة رغم قصرها، بدت فى نظره كملحمة من النضال والشقاء.

كانت الزواحف تجوب المكان غير عابئة، كأنها قد أخذت عهدا بأن لا يقربها أحد، وكأنها موفدة من قبل جهات عليا لحراسة هذا المكان، فلا يستطيع أحد الاقتراب من هنا خاصة فى الليل، عندما تترك أماكنها فى الرمال تأتى إلى الطريق ، تتمدد عليه وتتسلق أسوار الحى الغرائبى العجيب.

يرى الرمال المتحركة تزحف محملة بتلك الوحوش كثبان رملية، جبال وهواء ورياح سموم، شمس تغرب كثيرا وتتألق وتنير، كثبان رملية تحيط بالموقع فتغطى أسوارا ترتفع تلقائيا، تغطى أعمدة الإضاءة، تطمس الطرق فيعيدونها بالجرافات إلى حالتها الأولى، تغطل الطرق وتعزل الأماكن، تتحرك بإيحاء من أولى الأمر، ذوى الكرامات الرملية والخواطر الثعبانية.

أدار تسجيل السيارة واستمع إلى حلو القمر لعبد الحليم ، وشريط لطلال مداح

ترديـن الرسـائل، وأغنيـة لمحمد عبـده، ثم حليم ثانية ثم فايزة أنا قلبى إليك ميال، وتسـاءل.. من امـتى تحب آمـال هذه الأغاني.

* * *

بعد أن أغلق الباب خلفهما وجدتا حائطا عريضا ومرتفعا فى مقابل الباب الرئيسى، وجدتا أسهما إلى اليمين وآخر إلى اليسار، كل سهم أسفله أسماء الشوارع والخدمات الخاصة به، وجدتا ميادين خضراء، وملاعب لكرة القدم النسائية والسلة واليد، صالات الجمنزيوم المغطاة، وحمامات السباحة، والمطلقات والأرامل خالعات ثيابهن إلا من قطع البكينى الصغيرة، الألوان الصفراء والخضراء والفوشيا، بانت رشاقتهن واضحة وجلية، أجسادهن البيضاء التى ركزت عليها آمال نظرها ثم التفتت إلى عمرو هامسة: عيونك يا أخ، وإلا أنت عارف.

ترتفع المنازل دورين فقط، بلا فتحات خارجية، تفتح إلى الداخل على مساحة خضراء واسعة على شكل مستطيل منزوع أحد جوانبه، يقابله مستطيل آخر فتكمل كل فتحتين متقابلتين شكلا مستطيلا أخضر يقطعه الطريق، ولافتة على مبعدة مكتوبا عليها «نادى الأحضان لإطالة عمر الإنسان».

وجدتا نساء بلا سوتيانات، تتنطط وتتقافز أثداؤهن أمامهن، وبلا قطع تستر عوراتهن. عرايا تماما، يجرين بحرية وبانطلاقة، يستمعن لكل أنواع الأغانى الجميلة، والعاهرة والنخر العلنى، والضحكات المجلجلة، والكلام والصياح واللعب.

يتمتع الحى بالخدمات المتكاملة من برق وبريد هاتف، وبنك نسائى، وسوق خضار، محطة كهرباء، مدارس ومستشفى، حريق وإسعاف، لا يحتجن لشىء من الخارج، وجدن ماكينات عرض سينمائية، لحوم خضروات سوبر ماركت، ملابس نسائية داخلية وخارجية، أسواق ذهب، عطور، برفانات، يجدن كل شىء.

لا تخرج المطلقة إلا ببطاقة الكترونية جماعية، تتكفل برفع الحواجز عن الشقة والشارع والحى المقيمة فيه، وضعوا لهم أطواق الكترونية تجبر المطلقة على أن تقبع بسكنها فى أوقات معينة. يعلم أهلها بأوقات خروجها، ينتظرونها أو يراقبونها وبعد فترة تسلحن بالشجاعة وبدأن فى البحث عن الرجال فى الأماكن التى يمكن أن يجدوا فيها، وإعطائهم الإشارة الخضراء، وبعثوا برسائل كثيرة، كانت ضمن رسائلهن إلى حقوق الإنسان رسالة عن كيفية مساعدتهن للحصول على أزواج، المكان أشد حصارا وأكثر رهبة من السجون، الشوارع نظيفة، تجوب الخادمات والعاملات الفلبينيات الطرق والأماكن العامة لالتقاط الأوراق وأكياس القمامة.

أحس عمرو أن ثمة كارثة على وشك الوقوع عندما قالت له آمال هذا هو البيت، رأت زميلتها تقف فى انتظارها على شرفة الحديقة، شبه عارية تشتعل آمال وتضغط على يده، حذار، بحلقه ما فى تتكلم من تحت أضراسها، لم تغضب آمال قدر غضبها عندما احتضنته زميلتها، كررت قبلاتها كثيرا كالعادة، هو لم يتمالك نفسه فانفرط عقده، أحست آمال ففرقت بينهما.

ليش لابسه اخلعي، قالت وهى تجلس، آمال قررت أن لا تخلع طرحتها، قالت لها أريدك على انفراد، ازاحت وهى خارجة النقاب عن وجهها، وأخذتها إلى المطبخ لتعد عصيرا طازجا يحبه عمرو، أحضرته له قائلة كما علمتك، يرفع طرف النقاب من أسفل، ويضع كوبة العصير، ثم ارتشفه رشفة واحدة، حتى يتخلص من تكرار رفع النقاب.

كانت أعدت لهما طعاما شهيا، وكميات، وشغلت فيلما جنسيا أبدى عمرو رغبته فى مشاهدته، قرصته وزغدته بغيظ، جلست زميلتها تعلق على الفيلم الذى استحسنته كثيرا، رأته أكثر من مرة،

قالت لآمال : شوفى كبير كيف؟ ضغطت على زر فتوقفت الآلة، وثبتت الصورة، تحددت معالمه، فرأته فارها، فالتصقت بعمرو الذى هيئ له أنه التحم بها، قالت آمال عادى، جعلت تلك الكلمة عمرو يغلى من الغيظ والتفكير، عندما لاحظت ذلك من كثرة تحركه وقلقه، قالت إنها تدرس بيولوجية جسم الأنسان، وتعرف من كتب الطب الكثيرة كل الأنواع والمقاسات، قالت إن كل هذا لا يهم أن يُشَرِّف، قرصت عمرو.

وجهت صديقتها الحديث لعمرو: لماذا لا تتكلمين، وإيش اسمك فلم ينطق، أعادت ذلك ثانية بصوت عال، لم تسعفه آمال، نظرت إليه مبتسمة، تركته لحيرته لتعرف كيف يتصرف، بدا أن الصمت هو الرد المناسب، كررت سؤالها، أخذتها آمال إلى جوارها، قالت: إنها زوجة جديدة، وإنها مجروحة وإن صدمة الطلاق أفقدتها النطق وجاءها انهيار، لا تسأليها كثيرا حتى لا تأتيها حالة التشنج إذا ذكرها أحد بذلك، انتاب التوجس زميلتها خاصة عندما تقترب منها فتبعدها آمال. ثمة شىء غير عادى وغير طبيعى فقررت أن تشكف النقاب عن وجهها، دوت فى الحى صفارة إنذار انتهاء الزيارة، انتشلتها من هلاك محقق وفضيحة مجلجلة، وكارثة حقيقية لن تفلت زميلتها الفرصة.

تحول الشك إلى يقين ، فأضاءت الفكرة عقلها، ثم تأكدت وتوجهت، ثم تساءلت من ذا الذى يستطيع أن يمنع أحد الرجاجيل من المجئ، إذا كان لديه هذه القدرة وهذه الشجاعة وهذه الجرأة، ثم بدأت تخطط لذلك، ومن الذى ستصحبه معها.

انتفضت آمال واقفة قائلة هيا.. هيا، الميعاد انتهى ، هرولتا نازلتين، نظرت إليهما من شرفتها، وهى تستغرب هذه الذى التى لم تنطق حرفا واحدا، وعمل تكفيرها كثيرا، وعندما تأكدت أنها رجل كانتا قد غابتا خلف بوابة الحى، ركبتا السيارة فى قوة واندفاع حاثة أخاها على الانطلاق بسرعة.

فحط عماد وانطلق، رأى عمرو الشرنوبى شيئا خارج نطاق الذهول الذى لم تتحدد معالمه بعد، ذلك الذى لا وصف له، والذى لاقدرة لإنسان على تحمل تبعاته، فقد القدرة تماما على استيعاب أى شىء من الذى واصل مندفعا معايشته، وتنفيذه، لم يدرك هذا الذوبان الذى وصل إلى حد الانهيار والانسياق إلى هذا المجهول، فإذا كان يدرك أن هذا الذى يعيشه قد تكون عاقبته القص أو الرجم، فلماذا هو انساق هذا الانسياق حتى أنه يعيش الآن مالم يدركه عقل.

فما الذى جعله هكذا؟ كانت دائما مغامراته محسوبة، لم يكن مقامرا أبداً، لكن عقليته العلمية تعرف أن لخياله الجامح أيضاً حدودا، يدرك الآن كم يكون المقامر متهوراً ومجنونا، ولم تكن فعلته تلك تدرج تحت أى من المغامرات أو المقامرات أو التهور أو الجنون، إنما هى شىء له علاقة ما بتأثير آمال الذى يشبه تيارا جارفا لا يستطيع الوقوف أمامه، أو قدرة جبارة غير مرئية انساق خلفها أو ساقته أمامها.

أم أنه حريص على المعمارى فيه حتى يرى كيف توصلوا إلى عمارة خاصة بالمطلقات والأرامل؟ ومدى تطويرها، وحرصه على الوصول إلى تصميم معمارى آخر، ربما يعلن الشيخ "أبا الخير" عن مسابقة لتصميمه فى القاهرة.

بعد أن دخلوا المدينة أشارت آمال إلى عماد بالذهاب إلى السوق ، أثناءنزولها اتفقا على كل شىء، مشى عمرو بتأن وحذر مبتعدا عن النساء والرجال، الشمس غربت، وبعد مدة قضاها فى النظر إلى الفاترينات انطلق آخذا تاكسى، نزل على مبعدة من فيلته ، فى حذر شديد دفع الباب فى ظلام الحى الهادئ فتهادى مفتوحا، أغلقه خلفه بإحكام.

كلام مثقفين

بداية المشاكل

صلاح عيسى

لم أكن - ككثيرين - أتوقع أن تنتهي معركة التجديد النصفي لمجلس إدارة اتحاد الكتاب، بذلك التغيير الكيفي الذي حدث في تركيب مجلس الإدارة، ولا أتوقع - ككثيرين- أن يكون هذا التغيير غاية المراد من رب العباد... وحتى لا يخطئ أحد فهم دلالة ماحدث، فإن مشكلة المجلس الذي كان يرأسه ثروت أباظة، لم تكن تكمن في أن كليهما - المجلس ورئيسه - يميني الاتجاه، إذ من الطبيعي في اتحاد يضم تيارات فكرية مختلفة، أن تفرز الانتخابات تشكيلا قد يكون يمينيا، أو يساريا أو وسطا، أو خليط بين هذا كله!.. مشكلة الاتحاد مع مجلس «ثروت أباظة»، أنه كان مجلسا سلطويا، يسعى لدمج الاتحاد في بنية السلطة القائمة، بتطرف يتجاوز حتى ماتطلبه هذه السلطة، وهو ما تمثل في إصراره على عدم استصدار قرار بعدم تطبيع العلاقات مع إسرائيل، حتى ولو لكي يستعيد الاتحاد المصري مقعده في اتحاد الكتاب العرب، على الرغم من التغيير في اتجاهات الحكم نحو هذا الموضوع منذ منتصف الثمانينيات.. مشكلة مجلس «ثروت أباظة» أنه كان مجلسا شخصانيا، يفتقر أعضاؤه ورئيسه للحياد الذي يليق بنقابيين لا يجوز لهم أن يدخلوا في منافسات شخصية أو مهنية أو ينغمسوا في خصومات تصل إلى حد العداء مع الذين يمثلونهم..مشكلته أنه كان مجلسا يفتقر لرحابة الصدر التي لاتعتبر الخلاف في الرأي جنحة، ولرحابة العقل التي لا تعتبر الآخر- لمجرد أنه كذلك- جناية.. مشكلته أنه حول الاتحاد إلى مجمع انتخابي وحشد جدوله، لا بالكتّاب، ولكن بالأصوات الانتخابية التي تضمن بقاء أعضائه في مراكزهم من دون أي إحساس بالمسئولية تجاه الاسم الذي يحمله الاتحاد، ومن دون حرص على سمعة الكتاب المصريين، أو إدراك للمصلحة العامة.. ومشكلة المجلس الجديدة والرئيس الجديد، هي أنه مطالب بأن يحول الاتحاد إلى كيان يتصف بكل ما يناقض ذلك، وأن يعيد بناءه من جديد، انطلاقا من حوار هادئ وعقلاني، يزيل آثار العدوان الأباظي الذي جعله يولد مبتسرا، وينشأ عليلا ويعيش بالقصور الذاتي.. وينتهي بمشروع لتعديلات جذرية في قانونه، يعاد على أساسها فتح باب القيد في جداوله، ويحسم الأمور الأساسية المختلف عليها: هل الاتحاد نقابة مهنية تقوم على مبدأ التفرغ للمهنة، كما هو الحال في النقابات المهنية الأخرى، أم هو مجرد جمعية تقوم على عدم التفرغ، أم مزيج بين الاثنين؟! هل هو اتحاد للأدباء الذين يمارسون الإبداع في مجال الشعر والقصة والنقد الأدبي.. أم هو اتحاد للكتاب الذين يتخذون الكتابة في أي مجال غير هذه المجالات؟!

وهي مهمة صعبة .. قد تكون بداية المشاكل لانهايتها!



رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

السعر ٢ جنيه

شركة الأمل للطباعة والنشر

ت : ٣٩٠٤٠٩٦